IPPOLITO VALETTA

CHOPIN

La Vita - Le Opere

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO - ROMA

1910

A MIA MOGLIE

A mo' di Prefazione

Chopin - Gli Editori - I Biografi.

Francesco Liszt (1), nella pagina introduttiva alle memorie in apparenza apologetiche che scriveva a Weimar nel 1850 sul grande musicista polacco, pochi mesi prima scomparso della vita, notava che era da dubitare se fosse già arrivato il momento nel quale Chopin, apprezzato al suo giusto valore, occupasse nella stima universale l'alto posto che l'avvenire gli riservava.

Liszt s'apponeva perfettamente al vero. Contro quel macilento e sparuto artista, morto prima di aver toccato l'ottavo lustro, stavano ancora appuntate le freccie dell'invidia di molti colleghi che non gli potevano

(1) *Frédéric Chopin* par Franz Liszt, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1882, 3ª edizione. Il volume è anche pubblicato in tedesco dalla stessa Casa editrice. Gli articoli di Liszt, che formano questo libro, comparvero nella " France Musicale " del 1851.

perdonare il successo che egli, delicato e sofferente gran parte dell'esistenza, alieno da ogni sentimento di vanagloria, aveva loro così gagliardamente conteso.

Chopin aveva battuto in breccia i pedanti, aveva scombussolato le falangi degli opportunisti, aveva additato nuovi orizzonti, ampliato il dominio dello strumento al quale aveva voluto restringersi, necessariamente aveva ferito molti interessi materiali condannando ad un assai prossimo oblio le fatiche di molti professionisti mestieranti, fabbricatori di variazioni, estensori di romanzette, patrocinatori del dilettantismo, e via dicendo.

Certamente oggidì a sessant'anni di distanza le cose sono cambiate: l'ora è venuta di giudicare dell'opera di Chopin. Quanti erano del suo tempo son in gran parte tramontati anche dalla memoria dei viventi. Ed a noi è dato non solo di vedere quanto poco rimane di molte macerie artistiche, non solo di constatare di quanto cammino Federico Chopin abbia fatto avanzare l'arte, elevandosi arditamente sopra i contemporanei, ma ancora di verificare quanto poco si è fatto, dopo che egli sparì, nel campo da lui segnato. Non sono certo le frivole e pure affettate leggerezze musicali che talora ci arrivano dalla Francia, nè gli aggrovigliamenti della scuola tedesca (a parte naturalmente alcuni preclarissimi ingegni, Schumann e Brahms alla testa), nè le stramberie ed i *rebus* nei quali si compiacciono alcuni russi, che abbiano portato elementi nuovi e durevoli alla musica. E, se anche fossimo disposti ad attraversare l'Oceano, troveremmo molto esagerato il clamore che si è fatto or non è molto attorno al nome del Max Dowel, che si è perfino voluto presentare come

un rinnovatore: il valentuomo è mancato nei primi mesi di quest'anno, ma dalle prove che ha date non si può arguire che egli avrebbe per conto suo conquistato il Polo musicale.

Le innovazioni di Chopin nel regno dell'arte e nello speciale dominio del pianoforte furono vere conquiste e rimasero patrimonio di tutti; — questa è stata la miglior prova della qualità e della potenza della musicalità che teneva stretta nel piccolo pugno quell'essere all'apparenza fisica così debole e gramo; questo è stato il più eloquente plebiscito per la sua gloria.

A due fra i più grandi artisti musicisti del secolo XIX apparve prima che ad altri la superiorità del genio di Chopin, a Schumann ed a Liszt. Schumann se ne costituì panegirista nelle colonne della sua terribile *Allgemeine Musikalische Zeitung* nel 1831, prima ancora di sapere chi fosse colui che in un semplice pezzo di *variazioni* gli si rivelava in modo così nuovo ed inatteso (1): successivamente non passò circostanza nella quale egli non ripetesse la più illimitata ammirazione per Chopin, vantandone la distinta personalità, specialmente nel 1834 a proposito del *concerto in fa minore*. E fu una gran gioia per lui, quando nel 1836 potè finalmente stringere la mano all'amato collega, non senza riconoscere però (come ci attesta il Wasielewsky nella sua biografia di Schumann) che, per quanto Chopin fosse eccellente al pianoforte, Clara Wieck, che quattro anni dopo sarebbe diventata sua sposa, dava

(1) Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens*. Nouvelle série.

alla forte musica Chopiniana quasi maggiore espressione di quello che gli conferiva l'autore: — anche questa osservazione si poteva condonare a Schumann, così intensamente preso per la valentissima futura sua compagna, che fu poi realmente la migliore interprete della musica sua ed una delle migliori di quella di Chopin. Liszt fu vivamente impressionato quando udì ed avvicinò Chopin: nessuno meglio di lui poteva valutarne la potente originalità, l'altezza dell'ingegno, la copia delle trovate. E gli si professò amico, ed espressamente dichiarò nel libro pubblicato, che dalla sua prima apparizione nel mondo musicale egli aveva nutrito per Chopin una ammirazione eccezionale, che era altiero di essere stato frequente interprete delle sue ispirazioni, interprete amato e prescelto dall'autore, che era contento di aver spesso raccolto dalla sua bocca i procedimenti del suo metodo, che egli si era identificato in certo modo coi pensieri di Chopin sull'arte e coi sentimenti che gli confidava. Dopo così esplicite dichiarazioni pareva a tutti che il suo volume avrebbe dovuto cantare osanna su tutti i toni. Ma ciò veramente non fu. Il libro di Liszt abbaglia a prima vista, è in alcuni punti un commento estetico di alto valore scritto con sincerità d'entusiasmo: in qualche altro, senza essere deprimente, è però insufficiente: di alcune delle principalissime opere del Chopin non vi si legge cenno: della maniera tutta personale e nuova di suonare Liszt non parla o non vuole parlare. Questo ed altro gravame si contiene in una nobile lettera di protesta in data del 4 marzo 1852 di Miss Jane Stirling, la fedelissima amica e guardiana delle memorie dell'adorato maestro. “ Qualcuno che è molto capace di giudicare „,

scrive la Stirling alla sorella di Chopin, Luisa, " ha " detto che Liszt, per usare un proverbio molto basso, " ha sputato sul piatto per disgustarne il prossimo, " ha scritto perchè altri non scrivesse ". E la Stirling propose a Grzymala, che fu grande amico di Chopin e che aveva in animo di scriverne la biografia, di leggere insieme le lettere di Chopin, per rettificare almeno in parte gli errori notevoli commessi da Liszt. Il Grzymala si mise effettivamente al lavoro; poi lo sospese; lo ripigliò, sempre attivamente spinto dalla Stirling, che non ne appariva gran che soddisfatta; nel marzo 1854 il Grzymala, *le pauvre ami de la campagne*, come lo chiamava la Stirling, lavorava ancora: una malattia d'occhi lo fece un'altra volta ritardare. La conclusione è che l'aspettata biografia non comparve mai, e gli errori divulgati dallo scritto di Liszt continuarono a fare la loro strada.

Lasciando da banda gli sbagli od almeno le inesattezze di fatto circa la vita di Chopin che la Stirling ed altri deplorarono (e contro cui Liszt si era in parte difeso da principio inviando alla famiglia di Chopin un *questionario* per essere bene informato), Liszt ha forse avuto essenzialmente un torto più grave nello scrivere la biografia di Chopin: ed il torto fu quello di aver in ogni modo tentato di accollare a Chopin più di una debolezza, onde elevare, difendere ed esaltare prima ed avanti ogni cosa la Sand. *Chi muore giace...* e si trattava di *dar pace* alla vivente agli occhi del mondo, curiosamente indiscreto allora come sempre circa i rapporti che avevano legato la vulcanica scrittrice ed il mansueto artista. La Sand aveva un bel protestare di non preoccuparsi affatto della pubblica

opinione. Figlia d'Eva, e privilegiata per intelletto e per attività di pensiero e di azione, non vedeva certo di cattivo occhio che un libro di persona autorevole come Liszt venisse pubblicamente a puntellare le sue ragioni in causa, gettando tutto il torto nel campo avverso; — tanto più che proprio di quei mesi era corsa voce che Alessandro Dumas avesse, passando per Breslavia, comprato una certa quantità di lettere della Sand stessa a Chopin, lettere che essa riteneva fossero state bruciate. Sia come si vuole, e per quanto la Sand abbia poi dichiarato pubblicamente di essere molto malcontenta della pubblicazione di Liszt, forse per nascondere completamente il giuoco, certo è che l'intonazione Sandista appare ad ogni occasione nel libro Lisztiano; — anche prima di arrivare al settimo capitolo dove *Lelia* è portata ai sette cieli. V'ha di più: se non fosse stato dichiarato che il libro di Liszt era opera in parte sua, in parte della Principessa di Wittgenstein, io non escluderei nemmeno che la candida signora Aurora Dudevant avesse collaborato al volume, amplificandone almeno le proporzioni in qualcuna delle eleganti ma inutili divagazioni che vi si contengono: basta leggere il terzo capitolo del libro per persuadersi che difficilmente molte delle variazioni ivi contenute sul tema della femminilità avrebbero potuto essere scritte se non da persona che portasse la sottana. E Liszt sottana non portò che assai più tardi e d'altro genere.

Nessuno avendo rimbeccato Liszt, il cui lavoro del resto per molti altri riguardi ebbe ed ha tuttora un valore ed un interesse indiscutibili, non si accese alcuna polemica, ed in fatto di biografie di Chopin non se ne ebbe abbondanza. Supplivano o meglio ba-

stavano i consueti zibaldoni redatti sull'articolo del *Dictionnaire* di Fétis, il quale, se non risplendeva per precisione, — locchè per verità non gli accadde spesso — non aveva però mancato di chiedere fin dal 1836 a Chopin le informazioui per la biografia, con una lettera alla quale Chopin si guardò bene dal rispondere, perchè fu sempre pigrissimo nello scrivere a tutti, fuorchè alla famiglia ed a pochi amici. Ed i lavori dell'Enault (1), del Barbedette (2) e parecchi d'altri ripeterono su per giù quello che era risaputo, senza correggere gli errori.

Parecchio materiale, specialmente di lettere di Chopin alla sua famiglia e di lettere ricevute da Chopin stesso, si sapeva che era stato mandato da Parigi ai parenti superstiti, salvato, riscattato e spedito per cura di amici devoti, trovandosi sempre alla testa Miss Stirling, la quale poi morendo nel 1858 aveva legato alla signora Giustina Chopin il mobilio del figlio che essa aveva acquistato. Ma, mancate prima la sorella maggiore nel 1854, poi la madre nel 1861, le preziose memorie erano passate alla sola rimanente sorella rimasta, Isabella maritata Barcinska, ed a questa povera signora era toccato uno spaventoso caso. Il 19 settembre 1863 una bomba era stata lanciata a Varsavia da una delle finestre del pa-

---

(1) *Frédéric Chopin*, par LOUIS ENAULT. Paris, 1856.

(2) *F. Chopin*, par H. BARBEDETTE. Paris, 1861. La 2ª edizione — *Essai de critique musicale* — è stampata nel 1869 da Heugel. La parte biografica è breve e non precisa: lo studio delle opere è più diffuso, ma il punto di vista da cui parte l'autore è ristretto e la critica è superficiale e punto persuasiva.

lazzo Zamoyski, dove abitava la Barcinska, sul conte di Berg, luogotenente generale russo. L'attentato non riuscì: ma la soldatesca inviperita invase il palazzo e mise a sacco ogni appartamento, trascinando e buttando dalla finestra sulla piazza, in faccia al monumento di Copernico, quanto si trovava ed appiccandovi il fuoco. Così la signora Barcinska, rimasta l'ultima depositaria del pianoforte di Chopin, del ritratto dipinto da Ary Scheffer e delle rimanenti reliquie fraterne religiosamente conservate, vide sotto i suoi occhi ogni cosa vittima del fuoco. Fu così spaventata che essendo riuscita a salvare parte dei documenti li nascose colla più grande gelosia perchè nessuno sapesse di questo tesoro.

Qualcuna delle lettere di Chopin era stata conservata dagli amici suoi, e, nel sempre crescente fervore per le opere del maestro, vi fu chi cercò di raccoglierne quante potè e su di esse rifare alquanto le biografie preesistenti. Nel 1877 il Karasowski uscì fuori con un lavoro redatto in parte con questo nuovo materiale (1), e l'accoglimento fatto alla voluminosa opera provò che essa era anzi che no opportuna. Del resto questa fatica del Karasowski non è semplice compilazione di fatti e di date: va più in là, e, se non è sfarzosa di inutilità letterarie od accademiche, è coscienziosa ed ingegnosa anche nella parte critica e nella dipintura di certi ambienti ove si svolse la vita di Chopin prima di lasciare la patria. Contiene qualche inesattezza, ma non di gran conto: per citarne una,

---

(1) *Federico Chopin. La sua vita, le sue opere, le lettere* per Maurizio Karasowski. Dresda, 1877, ed. F. Ries.

parla dello stretto legame di amicizia che unì Chopin a Bellini a Parigi fin dal 1831, mentre il Catanese non si fermò a Parigi che qualche anno di poi.

Su questo libro furono redatte numerose nuove biografie: una di quelle più note è stata quella della signora Audley (1), superficiale, ma discretamente equilibrata, inesatta in qualche informazione (la data della nascita di Chopin è fissata al primo marzo 1809), ma che si fa leggere facilmente. Sul canevaccio della Audley lavorarono poi alla loro volta parecchi altri. A quel torno appartengono anche alcuni saggi usciti in Germania, come quelli del Leichentritt (2) e del Niggli (3) ed in Inghilterra, come quelli del Bennet (4) e del Willeby (5); ma essi non appresero gran che di nuovo al mondo musicale, avido di sapere ancor più del musicista poeta, che deterrà sempre — per dirla con modernissima per quanto barbara frase — il *record* della simpatia, anche se altri grandi artisti verranno a contrastargli l'ammirazione generale.

Occorre notare ancora che le edizioni delle opere di Chopin si erano generalizzate dovunque, specialmente

---

(1) *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres*, par M. E. Audley. Paris, 1880. E. Plon et C.ie

(2) *Fr. Chopin*. H. Leichentritt. Berlin. Nella collezione " Berümthe Musiker der Riemann ", XVI.

(3) *Friedrich Chopin's Leben und Werke* von A. Niggli Breit-Kopf und Härtel in Leipzig, 1879.

(4) *Fr. Chopin*, J. Bennet. Londra, nella raccolta " Novello's Primers musical Biography ".

(5) *Frédéric François Chopin*. Ch. Willeby.

dopo il 1878, quando era caduto il privilegio dei primi editori. E le più importanti case avevano annunciato e fatto realmente pubblicare edizioni con revisioni speciali di autorità riconosciute. Altra volta lo Sclesinger aveva potuto stampare, sulla sua prima costosa edizione di Parigi, che essa era stata riveduta e corretta dall'autore stesso; quantunque risulti che di fatto Chopin, per effetto della consueta pigrizia unita alla malferma salute, poco se ne era occupato: ma divenute le pagine di Chopin di pubblico dominio, da ogni parte erano sorte nuove edizioni con nuovi revisori. Lo Sclesinger ne aveva fatta una di fresco curata da Teodoro Kullak: la casa Bote e Bock di Berlino arrivò sulla linea con la revisione di Klindworth, direttore di un Conservatorio di Berlino, la Litolff con quella di Köhler, la Peters con quella di Scholtz, la Fr. Kistner con quella di Mikuli, e via dicendo.

Naturalmente ogni casa magnificava come unica esatta l' edizione propria; quella che fu accolta con speciale attenzione fu l'edizione curata dal Mikuli, che fu discepolo di Chopin. Il Mikuli, nella prefazione datata da Lemberg nel settembre 1879, dichiara che per la revisione si servì di esemplari di edizione francese corretti da Chopin stesso nel corso delle sue lezioni, e di altri esemplari colla correzione manuale del maestro, favoritigli dalla contessa Delfina Potocka. Aggiunge il Mikuli di avere anche avuto il consiglio della Principessa Marcellina Czartoryska, della signora Federica Streicher nata Müller, delle signore Dubois e Rubio, di Ferdinando Hiller, di Franchomme, insomma dei più autentici chopinisti ancora in allora viventi.

La casa Breitkopf ed Härtel, che aveva fin dal 1840 pubblicato per la prima in Germania la maggior parte delle opere di Chopin, avendone acquistato la proprietà, e che era man mano venuta aggiungendo altri lavori che Reinecke aveva curato, nel 1880 intese ad una edizione grandiosa completa e definitiva di tutte le opere, comprese le postume, di Chopin. E " la *revisione critica*, fondata tanto sugli autografi (posseduti od avuti " in comunicazione) quanto su prove corrette dall'autore, e sulle primitive edizioni francesi e tedesche, " venne affidata ai professori Woldemar Bargiel di " Berlino, Dottore Johannes Brahms di Vienna, Canonico Dottore Franz Liszt di Pesth, Dottor Carlo " Reinecke di Lipsia, ed Ernest Rudorff di Berlino. Gli " editori furono anche onorati dall'aiuto e dai consigli " della signora Clara Schumann di Francoforte, del " signor Augusto Franchomme di Parigi, di molti " amici e discepoli del maestro, e di altri musicisti di " merito riconosciuto ". È a questa edizione, che parmi la più autorevole, che ho creduto bene di riferirmi più specialmente nella seconda parte di questo libro.

Aggiungendo alle citate le pubblicazioni delle case Meissonier fils, Schonenberger, Richault francesi, Gebetkner e Wolf di Varsavia, Iurgenson di Mosca, Schuberth, Kahnt, Steingräber, ed altre, è certo che non fecero difetto al pubblico le edizioni dei lavori di Chopin, illuminate da tutte le possibili lanterne di revisori, in tutti i formati, e per tutte le borse: ma mancava una cosa ben essenziale. Stava per tramontare la tradizione della sua scuola: le lamentele di Miss Stirling su questo erano pienamente fondate. Chopin aveva certe particolarità di esecuzione, dipendenti in parte

dal suo temperamento, ma appoggiate anche ad un suo *metodo speciale*, sul quale egli avrebbe voluto scrivere un trattato, e non potè invece che abbozzare poche cartelle, quando già sentiva che la vita gli veniva mancando. Liszt avrebbe potuto in proposito riunire preziosi elementi, ma non voleva nel campo della pianistica ammettere che alcuno gli contestasse lo scettro, e non avrebbe forse potuto mai essere così impersonale da far parlare Chopin come maestro in persona prima. Liszt, sedendo al pianoforte, copiava stupendamente il modo di Chopin, e se ne vantava all'occasione, contestando che Chopin potesse rendergli la pariglia, per quanto il polacco avesse un talento singolarissimo di imitazione dei colleghi; del resto certo è che per alcune pagine di Chopin i mezzi eccezionalissimi del magiaro convenivano talmente da crescerne in modo unico l'efficacia, l'irruenza e la sonorità. Quando Liszt fece conoscenza degli *Studi* di Chopin (dei primi dodici che poi furono a lui dedicati), ne rimase così meravigliato che scomparve per oltre due settimane dal crocchio degli amici: si vociferava che egli fosse andato in Svizzera, e non mancò chi sostenne che qualche sirena ne l'avesse adescato. Liszt invece si era tappato in casa, e si era messo a lottare corpo a corpo cogli *Studi* di Chopin; quando ritornò al cospetto del mondo, li aveva dominati, e se n'era impadronito in modo tale che gli *Studi* apparvero una rivelazione nuova anche pel loro autore, e certo non ebbero mai più una interpretazione così sbalorditiva sotto tutti i rapporti.

Nessuno avrebbe avuto dunque la facilità e l'autorità di Liszt per fissare le linee del metodo di Chopin:

ma ciò non fu fatto. E le poche persone che si potevano considerare come custodi delle tradizioni andavano man mano scomparendo ancor esse. Fu allora che il Kleczynski, che pure non aveva sentito Chopin, potè ancora, con diligente studio e col consiglio di quei pochi amici e discepoli del maestro che rimanevano, fissare alcun che di ciò che riguardava l'interpretazione delle opere di Chopin in tre conferenze fatte a Varsavia (1). Questo lavoro fu completato molti anni dopo da un altro pure di tre capitoli, che erano stati messi a conoscenza del pubblico a Varsavia nel 1883, e che comparvero poi anche in tedesco nel 1898 (2).

I due importanti studi del Kleczynski sono essenziali, tanto per la parte critica che per la parte pratica, e dovrebbero essere più divulgati. Almeno la loro lettura convincerebbe molti professionisti onesti, che Chopin non si può manomettere, come troppo generalmente si fa, senza compiere sacrilegio.

Tornando ai lavori biografici su Chopin è a notarsi che in questi ultimi anni essi ripresero d'intensità: vi contribuirono molto due autori inglesi, l'Huneker ed il Niecks ed un polacco, l'Hoesick.

L'Huneker (3) fece un lavoro diligente, molto apprezzato anche per la vigoria dell'esame critico, che è

---

(1) *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres.* Paris, 1880, par Jean Kleczynski, chez Félix Mackar.

(2) *Chopin's grossëre Werke. Wie sie verstanden werden sollen.* von J. Kleczynski, Leipzig, 1898. Breitkopf und Härtel.

(3) *Chopin: the man and his music* by James Huneker. London, William Reeves, 1901.

concepito con forte senso di modernità. — Il Niecks (1), con acuto spirito d'investigazione, si occupò dell'uomo e del musicista, disegnando magistralmente la doppia personalità di Chopin ; copiosamente documentato, cronologicamente ordinato, ricco di notizie su quanti avvicinarono Chopin, corredato di un prospetto generale delle opere e degli editori e di indici molto comodi per le ricerche, il lavoro del Niecks, meno qualche errore di date, è veramente di capitale importanza. — L'Hoesick (2) riunì con una grande diligenza quanto era stato stampato su Chopin, e le investigazioni già da esso fatte in parecchie riviste sotto il titolo di *Preludi chopiniani*. Il primo volume, forte di ben 346 grandi pagine, ci racconta con una infinità di particolari la vita di Chopin fino al settembre 1831, cioè fino alla sua andata a Parigi. Numerose illustrazioni e fac-simili, accrescono l'attrattiva del libro che, convenientemente sfrondato del superfluo, guadagnerebbe assai, e ad ogni modo costituisce una preziosa sorgente di notizie. L'Hoesick sta attendendo alla preparazione del secondo volume, pel quale ha continuato a raccogliere materiali, anche nell'estate scorsa, avendo trovato una serie di 39 lettere finora sconosciute di Chopin, che gli eredi di George Sand tenevano in archivio. Quando l'opera intiera sarà com-

(1) *Friedrich Chopin as a man and musician*, by Friedrich Niecks. London. Novello, 1888. Questo libro fin dal 1890 era stato pubblicato dal Leuckart di Lipsia colla traduzione tedesca del dottor Langhaus. Nel 1902 usciva a Londra la terza edizione inglese.

(2) *Ferdynand Hoesick Chopin*, tome I (1810-1831). Varsovie, 1904.

piuta e riordinata, non ci sarà forse altro da imparare circa le vicende dell'illustre suo connazionale.

Un forte contributo frattanto alla biografia di Chopin ha dato, quando nessuno se l'aspettava, il Karlowicz, pubblicando nel maggio 1902 a Varsavia una quantità di documenti chopiniani, irrefutabilmente autentici, e che costituivano l'insieme delle memorie salvate dal saccheggio del 19 settembre 1863, e tenute per tanti anni gelosamente nascoste dalla famiglia. La signorina Maria Ciechomska, trovandosi proprietaria di questi preziosi cimelii salvati e che erano passati alla famiglia di sua nonna, Luisa Jedrzeïewicz, la sorella prediletta di Chopin, si era finalmente decisa a farli pubblici.

Questa raccolta costituisce la fonte più preziosa alle quali sia dato accingere; è composta di quattordici lettere autografe di Chopin alla sua famiglia dal 1832 al 1849, di molte lettere di varie epoche della famiglia Chopin a lui, delle lettere della famiglia Wodzinski (Chopin fu per qualche mese fidanzato di Maria Wodzinska), e di altre lettere e memorie di allievi, amici e conoscenti.

Il Karlowicz fece precedere questa sua essenzialissima pubblicazione da una breve e succosa prefazione, e lumeggiò sobriamente con note molto precise i fatti e le persone, a cui le memorie si riferiscono. Nel 1904 questo lavoro del Karlowicz, scritto in polonese, veniva tradotto diligentemente dalla signora Laura Disière e pubblicato dall'editore Welter (1).

---

(1) *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin* recueillis et annotés par Mieczylaw Karlowicz, traduits par Laure Disière, 1904. H. Welter, éditeur, Paris et Leipzig.

Colla pubblicazione dei *Ricordi inediti* del Karlowicz poteva sembrare chiusa la serie dei documenti relativi a Chopin: qualche cosa è venuta tuttavia ancora ad aggiungersi. Ed il *Guide musical* del 15 settembre 1907 portava, tradotte dal polacco dal signor Gastone Knosp, alcune pagine di un giornale autografo di Chopin, che, secondo l'intenzione del maestro, avrebbero dovute essere bruciate: tali note furono questo stesso anno riprodotte dal signor Ganche (1) in una breve pubblicazione contenente anche un sommario biografico: e non sono inutili per determinare la condizione d'animo dell'infelice musicista in angosciosi momenti della sua vita.

Un altro volume comparso recentemente a Parigi su Chopin è quello che forma parte della collezione dei *Musiciens célèbres*, ed è scritto con garbata disinvoltura dal signor Elia Poirée (2).

M'è parso che in luogo di procedere, trattandosi di Federico Chopin, al consueto preventivo incensamento dei biografi, fosse più opportuno accennare semplicemente alle fonti dalle quali a tutt' oggi si possono ricavare le notizie più sicure a suo riguardo. Il solo nome di Chopin suscita in tutti profonda emozione: però troppe frasi sono state fatte su di lui, sincero in ogni momento della sua vita, in ogni sua manifestazione, spesso ingenuo a suo danno, sovrano odiatore della posa: è pure tempo che cadano le molte inesattezze

(1) Édouard Ganche, *La vie de F. Chopin dans son œuvre*. Paris, 1909. Société des auteurs-éditeurs.

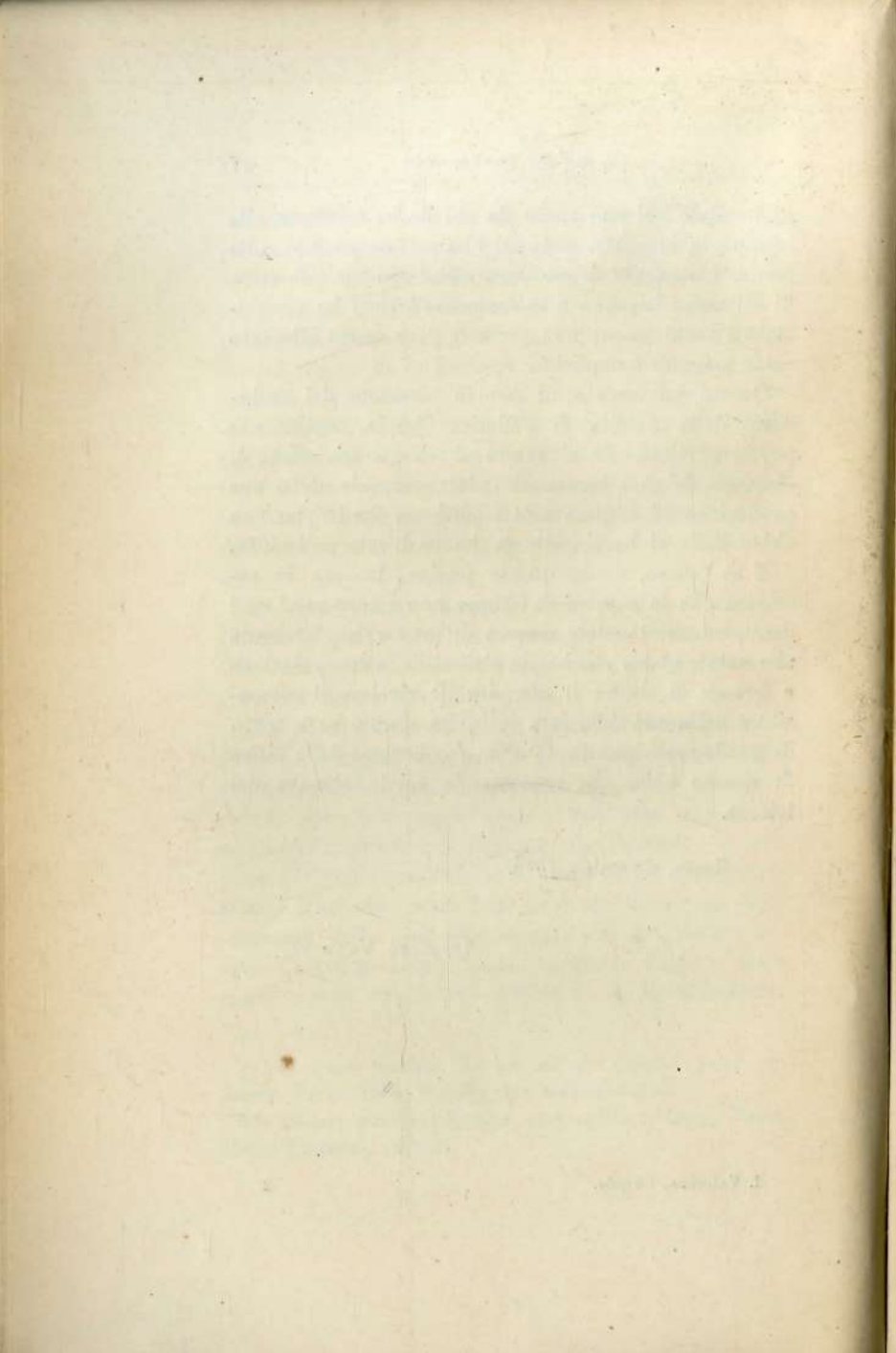
(2) *Chopin*, par Élie Poirée; biographie critique. Paris, Henri Laurens, éditeur.

accumulate sul suo conto da chi ne ha tracciato alla leggera la biografia e da chi l'ha perfino portato sulla scena. L'omaggio degno verso colui che per sola virtù di altissimo ingegno e di fervoroso lavoro ha conquistato l'ammirazione non peritura deve essere intessuto colla maggior semplicità.

Questo ho cercato di fare in occasione del centenario della nascita di Federico Chopin, accennando poscia partitamente al valore ed alle caratteristiche di ciascuno de' suoi lavori, all'indole generale della sua produzione ed a quanto la tradizione, pur troppo non abbondante, ci ha lasciato in punto di interpretazione.

E se taluno, scorse queste pagine, troverà in coscienza che la musica di Chopin non è pane per i suoi denti, ed onestamente cesserà di provarvisi, lasciando alle sole persone che hanno attitudine di comprensione e fervore di studio il còmpito di rivelare il compositore nella sua completa integrità, questo sarà tanto di guadagnato per l'arte e mi compenserà della fatica di questo libro che raccomando all' indulgenza del lettore.

Roma, dicembre 1909.

IPPOLITO VALETTA.

PARTE PRIMA

LA VITA

INIZII

—

CAPITOLO PRIMO

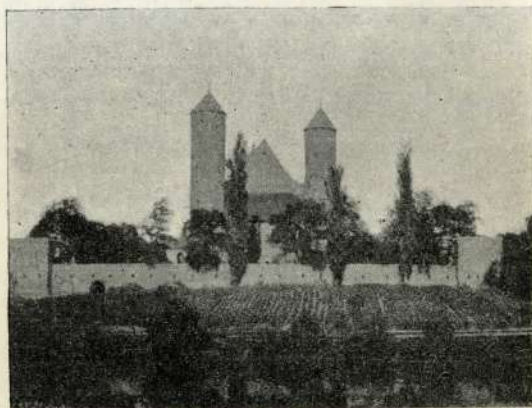
La famiglia Chopin.

I. L'atto di battesimo di Federico Chopin. — Strane incertezze sulla data della nascita. — Zelazowa Wola. — La Polonia nel 1810. — La contessa Luisa Scarbek. — Nicola Szop bisavolo di Chopin. — Jean Jacques Chopin. — Nicola Chopin. — Sue vicende.

II. Nicola Chopin istitutore in casa Scarbek. — Sposa Giustina Krzyzanowska. — Luisa Chopin. — *Parva domus, magna quies.* — Nascita di Federico.

III. I Chopin a Varsavia. — Il convitto dei coniugi Chopin. — Albori musicali di Federico. — Nascita di Isabella ed Emilia.

I.

In uno dei registri della chiesa di Brochow, parrocchia campestre dalla quale dipende un villaggio nominato Zelazowa Wola nella provincia di Varsavia,

Parrocchia di Brochow.

sotto un atto firmato " Ignatius Maryanski Vicarius Ecclesiae ", si legge quanto segue:

" 23 Aprilis 1810 "

" Ego qui supra supplevi ceremonias super infantem " baptizatum ex aqua bini nominis Fridericum Fran- " ciscum, natum d. 22 Februarii Ma(gni)ficorum Nicolai " Choppen Galli et Justinae de Krzyzanowska Legi(ti- " morum) conjug(um), Patrini Ma(gni)ficus Franciscus " Grembecki de villa Ciuliny (?) cum Ma(gni)fica Domina " Anna Skarbkowna Contessa de Zelazowa Wola ".

Alla stessa data il curato di Brochow, abate Giovanni Duchnowski, nella sua precisa qualità di " impiegato dello Stato civile ", scrive sul registro a ciò destinato analoga dichiarazione a proposito del bambino presentatogli da Nicola Chopyn (*sic*), e da lui denun-

ziato come nato il ventidue febbraio alle sei pomeridiane. Certificano la dichiarazione due testimonii che, unitamente al padre del bambino, ad analoga domanda loro rivolta rispondono di saper scrivere. Quest'atto è naturalmente redatto in polacco.

Come di fronte a tali parole di colore così poco scuro sia avvenuto che sulla data della nascita di Francesco Federico Chopin tanti abbiano preso abbaglio non si arriva a comprendere. Eppure il fatto è successo: questa data parve incerta ai più diligenti biografi, Niecks compreso: Chopin fu fatto nascere da taluni nel febbraio, da altri nel marzo 1810 non solo, ma vi fu chi anticipò la sua apparizione al 1809, e nell'inverno scorso, parecchi periodici parlarono del centenario che si compieva, e pubblicarono illustrazioni: e vi furono egregi artisti che diedero concerti commemorativi.

Anzi una cosa ben più curiosa e quasi incredibile era successa prima: la famiglia di Chopin non ricordava la data precisa della nascita di Federico.

Quando Liszt, tre settimane dopo la morte di Chopin, dichiarando di voler pubblicare qualche pagina in onore " di una delle glorie più nobili dell'arte ", richiese alla sorella di Chopin signora Jedrzeïewicz alcuni dati biografici del defunto, a cominciare dalla data e dal luogo della nascita, la risposta che ne ottenne (non dai parenti ma probabilmente da Miss Stirling per incarico della famiglia) fu che i soli ricordi della madre di Chopin avrebbe potuto precisare luogo e data. Or bene la buona mamma, se non aveva dimenticato il luogo, non ricordava l'epoca: appare da più d'una delle lettere famigliari che essa credeva il

suo Federico nato il primo di marzo: ed è in quel giorno e nel successivo giorno cinque, nel quale il calendario segna S. Federico, che, seguendo la soave tradizione di casa, i genitori e le sorelle mandavano al loro diletto lontano affettuose dichiarazioni, e l'espressione del loro tormento per la sua assenza. Odasi come suona commovente la voce materna in una lettera, che secondo il Karlowicz sarebbe del principio del 1837:

" Il 1° ed il 5 marzo s'avvicinano, e non posso ab-
" bracciarti. Non havvi al mondo felicità che in questo
" momento non riempia la mia testa ed il mio cuore
" per te, mio caro Fritz: e così non so da che comin-
" ciare, nè cosa augurarti: pregare Dio solamente
" perchè ti conservi la sua santa protezione, e versi
" sopra di te tutti i suoi favori „.

Che più? Chopin stesso credeva che il primo marzo segnasse il suo genetliaco: lo attesta Miss Stirling alla quale egli lo disse un giorno, aggiungendo che nessuno, fuori della Stirling, della sua famiglia e della direttrice di un pensionato, sapeva la cosa. Ed in quel giorno, aggiunge la Stirling, Chopin provava una infantile necessità di sentire parole di tenerezza.

Ma ritorniamo al 1810 ed al distretto parrocchiale di Brochow, dal quale dipendeva Zelazowa Wola.

Così vien chiamato uno dei villaggi della sabbiosa pianura che si stende tra la Vistola e la Bsura. La regione, monotona, perchè scarsa di attrattive naturali, non ferace straordinariamente, è una delle molte che i poeti non hanno mai decantato come un lembo di paradiso terrestre, e che non hanno mai destato l'entusiasmo di immaginosi artisti.

Qualche villaggio è sorto qua e là per la necessità dell'agricoltura, e dove l'occhio può riposare simpaticamente: ed il più importante di questi borghi, situato sopra un ruscello chiamato Utrata, è appunto Zelazowa Wola, che si trova a trentacinque kilometri di distanza da Varsavia.

Casa dove nacque Federico Chopin.

Sviluppato a guisa di ventaglio, tipo di podere agrario polacco, un secolo fa tutto il villaggio costituiva una tenuta di proprietà della Casa dei Conti Scarbek.

Tale dominio non era caratterizzato da mura, torri merlate, fossati e ponti levatoi o da altro emblema della cessata feudalità, ma costituiva semplicemente un fondo redditizio, con un fabbricato borghese di non grandi proporzioni destinato ad albergarvi nei mesi di estate la famiglia proprietaria. Dalla strada pubblica, che taglia in due l'abitato del villaggio, si staccava allora, come si stacca oggidì, un viale di pioppi senza

pretesa che dal cancello d'entrata conduceva alla villa. Un po' a destra della palazzina e prima di giungervi fungeva, e funge come da succursale, una piccola casa di un solo piano diviso in tre ambienti; intorno si trova qualche albero annoso, un frutteto non esteso, un castagneto, uno specchietto d'acqua circondato da piante verdi: l'insieme costituisce un principio di parco molto modesto, ma spirante quiete e serenità. In quell'annesso della villa Scarbek troviamo nel primo decennio dell'ottocento una coppia di tranquille persone, Nicola Chopin, giovane lorenese, e sua moglie Giustina Krzyzanowska.

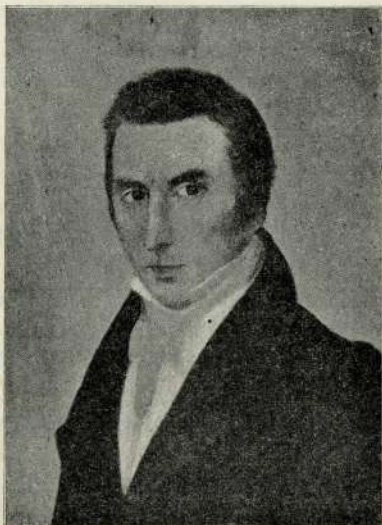
Nel 1810 la Polonia, che da tre lustri era dilaniata dalla Russia, dall'Austria e dalla Prussia, seguiva ancor essa, come tanti altri paesi, con occhio attonito il batter d'ale dell' Aquila napoleonica. Varsavia si trovava, con parte della Polonia, costituita in Granducato e soggetta alla Russia. Ma il reggimento politico non impediva, anzi fors' anche favoriva, una cotale francofilia specialmente nelle classi agiate, le quali ne davano prova, servendosi del francese come lingua corrente, ed assumendo preferibilmente nelle famiglie, istitutori francesi. E Nicola Chopin abitava appunto il padiglione annesso alla villa Zelazowa Wola in qualità di precettore dei figli della proprietaria Contessa Luisa Scarbek.

La Contessa Luisa si era da qualche anno ridotta a vivere in quel suo podere, rimanendovi di continuo meno rare escursioni per vedere suo padre, onde allevarvi una nidiata di figli, due femmine e tre maschi. Alla sua unione non era stata pronuba la felicità: suo padre, il ricco banchiere Fenger, l'aveva, per con-

siglio dell'ultimo Re di Polonia, Stanislao Poniatowski, del quale il finanziere godeva le grazie, data in isposa al Conte Gaspare Scarbek. Giovane, aggraziata, figlia unica, colla prospettiva di una considerevole eredità, la Contessa Luisa non aveva potuto convertire a più saggi consigli il consorte scapestrato prima del suo matrimonio: donnaiuolo e sciupone impenitente, ingolfatosi in ogni sorta d'avventure, egli, dopo pochi anni dacchè era divenuto padre di famiglia, aveva rovinato la sua sostanza, ed avrebbe preteso di dar fondo anche a quella della moglie.

Ma questa, prototipo della rassegnazione quando il sacrificio non riguardasse che la sua persona, era energica quando si trattava dell' avvenire dei figli: promosse una causa di separazione e l' ottenne non senza difficoltà. Il Conte scomparve, si recò all'estero, e di lui poco o nulla si seppe di poi: la consorte si calcolò come vedova e si assorbì tutta nell'educazione dei figli. Appena questi ebbero l' età della ragione cercò per essi un precettore, e fu Nicola Chopin che nel 1802 entrò in tale qualità nella sua casa.

Risulta da ricerche, esposte largamente dall'Hoesick, che Nicola Chopin aveva, quantunque francese, essendo nato a Nancy nel 1770, sangue polacco nelle vene. Suo nonno, esso pure di nome Nicola, si chiamava originariamente Szop, ed era oriundo di Kalisz in Polonia: emigrato in Francia con Stanislao Leczinski, ex-re di Polonia, quando questi ebbe dallo suocero Luigi XV la Lorena in appannaggio, lo Szop aveva cercato fortuna invano a Luneville, poi si era dato a commerciare nei vini a Nancy. Qui si accasò con una francese, mutò il suo pronome dalla pronuncia schioc-

cante in quello di Chopin, ed ebbe un figlio che chiamò Jean Jacques: questi a sua volta rinunciò al commercio, si dedicò all' insegnamento, e si stabilì a Metz sposandovi una vedova di casato Desmarets o Desmarais. Fu da questo matrimonio che, ultimo di quattro bambini, una femmina e tre maschi, nacque

NICOLA CHOPIN
da un ritratto del pittore Miroszewski.

Nicola Chopin, entrato nel 1802 istitutore in casa Scarbek.

Questo Nicola juniore era venuto giovanissimo nel paese de' suoi antenati, quale ragioniere in una fab-

brica di tabacco stabilita a Varsavia da un francese. Serio, laborioso, natura riflessiva, pur tenendo i conti dell'azienda aveva cercato di completare la sua educazione, studiando e leggendo, e si era reso in breve tempo padrone dell'idioma polacco.

Ai dibattiti della Dieta Polacca prendeva vivo interesse, e gli avvenimenti politici che smembrarono l'infelice nazione lo avevano dolorosamente colpito. Egli si sentiva in cuore suo polacco, ed il giorno in cui i turbamenti del paese occasionarono la chiusura della fabbrica, dove era impiegato, corse ad arruolarsi quale volontario delle schiere dei polacchi che disperatamente combattevano *pro aris et focis* contro l'esercito invasore dei Russi condotti dal generale Souvaroff. Volte a maggior rovina le cose del paese, Nicola Chopin pensava di ritornare in Francia: ma cadde malato, e quando fu nel periodo della convalescenza gli venne offerto il modo di guadagnarsi il pane dando lezioni di francese. Siccome egli era pure versato nel tedesco, ed intelligente, affabile di modi, distinto, riusciva simpatico, così egli si formò presto una clientela di allievi nelle famiglie più cospicue di Varsavia. Dopo qualche tempo la Contessa Lonczinska (madre della Contessa Walewska che occupò tanto posto nel cuore di Napoleone I, dal quale ebbe un figlio che fu poi ministro del secondo impero) gli offerse il posto di istitutore fisso in casa sua a Cernajewo, posto che Chopin accettò. Fu in casa Lonczinska che la contessa Scarbek conobbe Nicola Chopin, che poi ottenne venisse a Zelazowa Wola onde appoggiarla nel santo ma difficile ufficio di allevare i figli.

II.

Troppe vicende aveva già provato in vita Nicola Chopin, quando entrò in casa della contessa Scarbek, per non desiderare ed apprezzare una posizione tranquilla, se anche non brillante, ma che gli porgesse modo di soddisfare quel sentimento di affettuosità, al quale lo portava l'anima sua profondamente buona e virtuosa.

Quindi egli accettò dalla Contessa Scarbek l'incarico di coadiuvarla nella delicata missione di materna educatrice con una sincerità di zelo che lo fece ben presto riguardare come di famiglia; mentre egli nella imperturbata serenità del suo spirito si guardò bene dall'abusar mai della confidenza assoluta che gli venne concessa. Così taluno di questi figli Scarbek, che ebbero in lui l'amico fedele di tutta la vita, non l'avesse poi molti anni dopo ricambiato con amara ingratitudine, sottraendogli il lungamente faticato frutto del suo coscienzioso lavoro!

Dopo qualche anno da che si trovava presso la Contessa Scarbek un'altra ragione legò ancora più dolcemente Nicola alla famiglia. La Contessa aveva chiamato presso di sè, quale direttrice di casa, una giovane orfana, che era sua lontana cugina ma sprovvista di mezzi finanziarii: la ragazza Giustina Krzyzanonska, una bionda dagli occhi azzurri, mite, laboriosa, timida ma attiva, colta ed amante di vieppiù istruirsi ed il giovane professore si sentirono creati uno per l'altro. Tutti e due avevano un discreto talento musicale; essa cantava romanze polacche e canzoni

francesi, specialmente di Rousseau, accompagnandosi, con sicurezza, sul pianoforte della contessa cugina: egli suonava il flauto ed il violino (ed ebbe sempre, forse

GIUSTINA CHOPIN
dal ritratto del pittore Miroszewski.

l'unica sua vera debolezza, una esagerata opinione della sua bravura musicale, tanto che si sentiva offeso molti anni dopo quando Federico da Parigi scherzava sulla sua abilità di violinista). — Armonizzarono così bene e completamente che il 2 giugno 1806 il bravo Don Maryanski, vicario, come già sappiamo, della chiesa di Brochow " praemissis tribus hannis diebus Dominicis

" populo ad Divina congregato, nulloque detecto Cano-
" nico impedimento „ benedisse la loro unione „, presen-
" tibus Domino Francisco Grebecki et Domino Carolo
" Hencke „. Questo Grebecki, o Grembecki, è poi lo stesso che troviamo padrino di Federico Chopin, ma sappiamo per le lettere della famiglia Chopin, che esso tenne a battesimo Federico come rappresentante del Conte Federico Scarbek, il maggiore dei figli della Contessa Luisa, il quale poi ci lasciò anche interessanti memorie relativamente al suo ajo.

Queste memorie lumeggiano la serenità di quella coppia avventurata che formarono i genitori di Federico Chopin.

I primi tempi della loro unione furono però un po' turbati dagli avvenimenti esteriori. Dopo lungo serpeggiare la rivoluzione era scoppiata nella Polonia: il Bonaparte in quell'ottobre 1806 aveva battuto l'orgoglio della Prussia, ed aveva occupato Berlino: dovunque vi era un movimento poco rassicurante per le pacifiche famiglie: l'agro Varsaviano, scorrazzato di tempo in tempo da truppe, si trovava come in istato d'assedio. La Contessa Scarbek pensò di rifugiarsi temporaneamente nella capitale, dove almeno non c'era timore di sorpresa di soldataglia pronta a rapinare: ed i coniugi Chopin seguirono naturalmente la Contessa. Fu per questa ragione che la prima figlia dei Chopin, Luisa, venuta al mondo il 6 aprile 1807, nacque a Varsavia.

Qualche settimana dopo questo lieto avvenimento gli Scarbek, e con essi i Chopin, si restituirono a Zelazowa Wola: il paese era ancora invaso dalle milizie austriache, ma le cose erano quetate.

Ai Chopin era assegnata per abitazione la piccola casa ad un piano che era come una dipendenza del fabbricato principale. Giammai parve più esatto il noto adagio: *parva domus, magna quies.* In quel ristretto ambiente più che in ampi e dorati saloni abitava la felicità: erano tre locali appena sufficienti al modesto mobiglio dei giovani coniugi, ed ai relativamente numerosi libri che con sapienti piccole economie i Chopin avevano messo insieme, volumi in gran parte francesi che costituivano il loro tesoro. V'era il violino e v'era il flauto che il signor professore riteneva magico suonato da lui: quanto al pianoforte esso rimase per allora un pio desiderio, e qualche volta la signora Giustina provava la sua abilità sullo strumento che la Contessa aveva nella palazzina. Ma con tutti i libri che si trovavano nella loro casetta i Chopin avevano dimestichezza completa; Nicola ammirava molto le opere di Voltaire, ed aveva idee larghe ed elevate che esprimeva in forma letteraria non di rado bella ed efficace: Giustina si era data una coltura più che discreta, ed era la prima costante ammiratrice delle poesie del consorte, che in francese se la cavava discretamente, ed in polacco con minor fortuna.

Nicola e Giustina Chopin trovarono in ogni circostanza della vita verace conforto nella fede dei loro padri: il marito non era ostensibilmente praticante, ma la moglie non volle mai che nella sua casa regnasse l'indifferenza in punto di religione. Ed ogni sera all'ora del tramonto essa faceva giungere le manine alla piccola Luisa, che cresceva straordinariamente vivace di spirito, lungamente pregando prima che l'Angelo Custode scendesse a proteggerne il tranquillo sonno.

Quasi tre anni trascorsero così dopo il ritorno da Varsavia: i figli Scarbek avevano trovato in Nicola Chopin il più amoroso ed intelligente dei precettori: ma ormai anche perchè il temperamento di alcuni di essi pareva assai restìo a qualunque ammonimento, la Contessa pensava di continuarne l'educazione in collegio.

Frattanto la buona Giustina stava preparando un altro regalo all'amoroso consorte: e questo fu Federico Francesco che il 22 febbraio 1810, alle sei pomeridiane, venne al mondo nella camera centrale del piccolo quartiere abitato dai Chopin, dove dalle finestre la vista si stendeva assai simpaticamente sulla pianura irrigata dall'Utrata.

La campagna s'addormentava sotto un lenzuolo di neve: una comitiva di musicanti randagi, così narra la leggenda, aveva sostato suonando davanti al cancello del viale per buscare qualche soldo.

Era questa la prima serenata offerta al bambino che doveva essere il più geniale dei compositori polacchi, ed uno dei più eleganti spiriti della musica del suo secolo: — ed il simpatico inconscio omaggio partiva proprio dai rappresentanti di quella musica popolare che Chopin avrebbe nobilitato, dandole patenti di arte vera e squisita.

III.

La decisione della Contessa Scarbek relativamente all'educazione dei figli rendeva inutile l'ulteriore permanenza in casa sua di Nicola Chopin, tanto più che

essa stessa contava di ritornare a stabilirsi a Varsavia. Però alla Contessa doleva molto di doversi separare dall'ottimo Nicola, diventato prezioso amico di famiglia, a parte la lontana parentela che correva cogli Scarbek per via della moglie. Nicola, delicatissimo, per conto suo non avrebbe mai voluto rimanere di peso alla Contessa. Giunse quindi opportunissima per tutti la proposta fatta a Chopin di prendere al Liceo di Varsavia il posto del vecchio professore di francese Mahè, che anelava a ben meritato riposo. Era il direttore stesso del Liceo, il professor Linde, persona oltremodo degna e stimata, che, avendo conosciuto ed apprezzato Nicola Chopin come docente e come uomo, faceva questa offerta. E così il primo ottobre 1810 il professore Nicola fu insediato nella sua cattedra al Liceo, che si trovava nel cuore della capitale Polacca, nel così detto Palazzo Sassone.

Era uso allora che i professori abitassero nel Liceo stesso: e Nicola Chopin, non solo ottenne alloggio per sè e la famiglia, ma, l'appartamento prestandosi facilmente, chiese di aprire in casa un convitto per limitato numero di alunni. Stante l'eccellente riputazione che i coniugi Chopin personalmente godevano, la licenza fu accordata, ed i sei posti di convittori furono tosto richiesti per giovani di famiglie distinte ed agiate: la retta essendo piuttosto rilevante, Nicola Chopin potè subito assumere un istitutore che lo aiutasse nella sorveglianza della gioventù, e chiamare nel suo collegio valenti maestri aggiunti di arte.

Il collegio Chopin era il vero convitto-famiglia che il professore Nicola reggeva con sufficiente severità e la buona signora Giustina curava maternamente. Uno

degli allievi, il signor Marylski, ci ha lasciato circostanziati ricordi di questo istituto, dell'ambiente modesto ma simpatico ed intonato ad una discreta signorilità. Il dormitorio dei convittori era distribuito in due grandi camere, alle quali presiedevano il direttore e l'istitutore: alle sette sveglia, poi la preghiera in comune, la prima colazione e la scuola. Le lezioni con brevi riposi dall'una all'altra duravano fin verso il meriggio: seguiva il pranzo, e poi veniva la passeggiata, ed il professore stesso guidava la brigatella. Al ritorno un po' di classe, ricreazione e studio: assai di buon'ora la cena, poi un po' di spasso, qualche giuoco, ed il riposo.

Il Marylski ci dipinge magistralmente il professore Nicola nell'esercizio delle sue funzioni scolastiche: il francese era la lingua ordinaria, perchè essa doveva venir bene imparata dagli alunni. Il Chopin poi, conoscendo bene il polacco, ma non possedendo un accento molto puro, si trovava in questo idioma un po' imbarazzato: qualche discepolo rideva poco rispettosamente, ed allora erano minacciate, e raramente applicate, le carezze di madonna frusta, un arnese che contava parecchio nel sistema pedagogico di quei tempi. Ma il più spesso bastava a ricondurre l'ordine nella scolaresca la famosa tabacchiera d'argento del professore battuta da lui nervosamente contro la scrivania. Questa scatola, foggiata a guisa di leone, era tenuta d'occhio dai convittori; e, se per caso di notte il rettore non la nascondeva, un dopo l'altro sulla punta dei piedi la visitavano gli allievi che prima facevano le viste di dormire, e la manomettevano per modo che al mattino il buon Nicola non poteva tirare la sua grande presa favorita.

La domenica ed i giorni festivi veniva a dare lezioni di ballo un maestro italiano, un tale Casorti. Ed al pianoforte sedeva allora la buona signora Giustina, che dava essa stessa nel convitto lezione di musica a parecchi alunni, passando poi quelli già sgrossati al maestro Czeco Alberto Zywny.

Questa musica materna di ballabili e di qualche altro pezzo che talora suonava la signora Giustina, quando le incessanti fatiche della casa le lasciavano un po' di tempo, fu la prima che intese Federico Chopin appena cessò di essere cullato dalla ninna-nanna caratteristica polacca. Ed era curioso come quel mingherlino maschietto, roseo, dagli occhi chiari precisi a quelli della madre, si dimostrava eccitato quando sentiva suonare: la sua impressionabilità aveva del morboso, così che padre e madre, musicofili appassionati e convinti che il gusto per la musica fosse segnacolo di natura buona, erano assai preoccupati di questo fenomeno che il bambino talora singhiozzasse sentendo a suonare. Ma un bel giorno (e fu momento di gioia sincera) padre e madre Chopin si accorsero che avevano completamente equivocato circa il nervosismo musicale del loro infante. Era la forte emozione che la musica produceva sul minuscolo Federico che lo faceva lagrimare e lo agitava: tanto che quando la mamma cessò di suonare e si alzò, il bambino accennò a tirare ancora la mamma verso il pianoforte, e si dimostrò contento che essa ricominciasse a percorrere la tastiera, e ne seguì colla più viva attenzione i movimenti delle dita. E molto non andò che egli quasi quotidianamente voleva la sua razione di musica: e, se la mamma non suonava ballabili, ma faceva

sentire canzoni polacche, romanze sentimentali, od arie di opere, l'attenzione del bimbo diveniva maggiore, il suo viso di cherubino si copriva come di un velo di pensiero: l'anima volava già *sull'ali del canto*. Così le melodie più in voga di quei tempi in Polonia, quali *Sofia nel giardino*, *La pastorella Fillide*, *Filone* e la popolarissima aria *Già tramontò la luna e dormono i cani* facevano fantasticare a lungo il bambino, il quale poi se rimaneva solo si provava a ricercarne le melodie sulla tastiera. Accadde anzi che una notte, eludendo la vigilanza della domestica che gli dormiva a lato, il piccolo Federico scivolò dal lettuccio, ed a piedi nudi in camicia penetrò nel salotto; indi a poco sentendo a suonare accorsero la governante ed i genitori meravigliati: sostando sulla porta videro il bambino tutto giulivo perchè riusciva a ripetere qualcuna delle danze del materno repertorio. La buona madre naturalmente si prese Federico in braccio e lo riportò a letto: ma il minuscolo virtuoso voleva calmare la mamma dichiarandole che aveva suonato quei pezzi onde poterla sostituire quando essa sarebbe stata stanca. E non riprese sonno se non dopo l'assicurazione che al domani tutti di famiglia l'avrebbero sentito.

La famiglia Chopin era aumentata a Varsavia: il 9 luglio 1811 era nata un'altra bambina che fu chiamata Isabella, ed alla fine del 1813 era venuta al mondo una terza sorellina, l'Emilia: si riudirono le *berceuses* favorite ed il piccolo Federico se ne beava con visibile singolare trasporto.

Come in un nido soffice di piume cresceva in tal modo Federico tra le carezze ed i sorrisi in seno alla famiglia, mentre i tempi correvano ben tormentosi per il paese.

Varsavia più specialmente provava il danno di tutte le agitazioni politiche, essa che si trovava sulla strada che Napoleone aveva battuto due volte, cioè andando a cozzare contro il colosso Russo di conserva coi Polacchi che aveva sollevati nel 1812, e ritornandone dopo la disfatta memoranda ed in condizioni pietose. Il 13 febbraio 1813 l'esercito dello Czar aveva rioccupata Varsavia, e dopo la battaglia di Lipsia l'imperatore Alessandro I, assunto il titolo di Rè di Polonia, mandava come suo luogotenente nella capitale polacca suo fratello il granduca Costantino.

Per fortuna Nicola Chopin dal giorno che aveva preso moglie di politica non aveva più voluto sentir parlare. Assolvendo coscienziosamente il suo còmpito di professore nel Liceo, egli si era guadagnato la considerazione di tutti, così che nel 1812 aveva ottenuto due altre classi di lingua francese (l'una alla Scuola militare, l'altra alla Scuola di Artiglieria e di Ingegneria), e nel 1813 nello stesso suo Liceo era stato chiamato alla classe superiore di letteratura francese. Così il probo e laborioso professore aveva visto crescere le risorse in proporzione della cresciuta famiglia, e non era più destinato a sentire l'aculeo di quelle preoccupazioni circa l'avvenire che l'avevano altre volte tormentato.

CAPITOLO SECONDO

Educazione e studi di Federico Chopin.

I. Luisa Chopin prima maestra di Federico. — Gli augurii pel San Nicola. — La scuola paterna. — Ricreazioni artistiche.

II. Il maestro Alberto Zywny. — Chopin allievo indipendente.

III. I primi saggi. — Composizioni manoscritte e lavori pubblicati. — Episodii notevoli. — Un concerto di beneficenza. — La principessa Cerwetinska, il principe Radziwill ed una delle rettifiche doverose alla biografia scritta da Liszt.

I.

Al piccolo Federico Chopin, delizia dei parenti e degli amici di casa per l'innata grazia del portamento e la precoce intelligenza, non era pericolo fossero per mancare i maestri dell'arte della vita e degli studi nell'ambiente dove cresceva. Però i genitori erano come gelosi di questo loro tesoro, e quindi non permisero a persone estranee alla famiglia di guidare l'infante che doveva apprendere le prime nozioni: ma, poichè la piccola Luisa, svegliatissima d'ingegno, aveva imparato presto a leggere ed a scrivere in francese ed in polacco, ed essa di continuo amava stare col fratellino, così favorirono la sua tendenza a fungere essa stessa

da istitutrice. E la Luisa si condusse così bene che il piccolo Federico imparò senza alcuna fatica, e come se fosse una distrazione, quanto sapeva la maestrina, la quale poi trasmise anche al fratello qualche nozione grammaticale, sagacemente ampliata dalla mamma.

Era uno spettacolo graziosissimo quello della bambina tutta intenta ad insegnare al piccino, alto una spanna e fiero di quanto veniva con facilità non ordinaria imparando; e la felicità di Federico non aveva limite quando egli veniva lasciato a provare un po' della musica che sentiva suonare dalla mamma, della quale riuscì in breve a ripetere piccoli pezzi, alternandoli con brevi melodie e variazioni di sua speciale invenzione. A questi primi tentativi Federico fece presto seguire alcuni esperimenti di concetti espressi in versi, zoppicanti come forma, ma curiosi di costruzione, tracciando ancora disegni che dimostravano una attitudine poco comune alla pittura.

Di questa sua molteplice iniziale attività artistico-letteraria (che i parenti avevano il buon senso di non rilevare, come troppi sogliono fare per la gloriola di avere bambini prodigi) Chopin dava saggio specialmente il 15 giugno ed il 6 dicembre, date degli onomastici materno e paterno. Si sono conservati augurscritti da Federico per tali solennità, che sono veramente notevoli nella loro ingenua semplicità di forma; anzi uno di questi, occasionato dal San Nicola del dicembre 1816, porta i voti dell'offerente in così elegante forma calligrafica di stile *empire*, usatissimo allora, e con una corona di rami di lauro e di quercia legati insieme da un nastro, il tutto così fermamente disegnato che si dura fatica a credere l'augurio, come

concetto e come forma, lavoro di un ragazzo di sei anni.

Augurio per l'onomastico paterno
disegnato da Federico Chopin alla fine del 1816.

Nessuna meraviglia adunque che Federico, un po' delicato all'aspetto, ma geniale, vispo, grazioso senza affettazione, a volta a volta vivace e riflessivo, fosse l'idolo

di quanti lo conoscevano, dal prof. Linde, rettore del Liceo, a tutti i professori, agli amici di casa, ai famigliari; tutti si sarebbero per lui gettati, come si dice, nel fuoco.

Quando Federico entrò nel settimo anno, i parenti dovettero pensare ad ampliare i suoi studi regolari, tanto riguardo alle classi letterarie che rispetto alla musica. All'istruzione classica i parenti tenevano essenzialmente: ma giudicarono che sarebbe più giovevole al figliuolo la scuola in casa che la scuola pubblica, almeno fino all'esame della quarta classe del ginnasio. Allora il buon papà si mise egli stesso a svolgere i programmi delle scuole ufficiali a Federico ed alla Luisa, eccitando così l'emulazione fraterna: e per il latino, l'aritmetica e per supplirlo all'occasione diede incarico al professore Felice Barciński, che era stato assunto per coadiutore nel collegio. Naturalmente molti corsi Federico faceva coi convittori, ai quali era esempio di diligenza, e che ne elogiarono poi in parecchie memorie il carattere e l'applicazione. Avanzando negli studi egli si sottopose con inperturbata regolarità all'aridità della grammatica, poscia a' dettami della prosodia latina, e non si spaventò delle cifre dell'aritmetica e dei teoremi della geometria: — tutte positività che erano agli antipodi della fantasia già sviluppata.

Ma, soddisfatto il suo debito di scuola, non c'era caso che il piccolo Fritz cercasse spasso o balocco; serio serio egli si avviava verso il suo amico diletto, il pianoforte, e cominciava le sue confidenze che divenivano sempre più interessanti; perchè era evidente che quel ragazzo nuotava nella musicalità come un pesce nell'acqua, ed occorreva non poco sforzo ai geni-

tori od alla sorellina Luisa per distaccarlo dal pianoforte, onde non si stancasse di soverchio. La sorella Luisa era del resto la sua condiscepola musicale, fedele compagna da quando i genitori decisero di affidare per un più ampio insegnamento pianistico i figliuoli ad un professore specialista.

Nel marzo di quell'anno 1817 il Liceo aveva cambiato sede, perchè il Palazzo Sassone era stato interamente occupato dagli uffici governativi dietro ordine del Granduca Costantino, fratello e Luogotenente dello Czar. Non erano valse richieste o preghiere perchè il trasloco fosse ritardato, dal momento che il piacere di Sua Altezza era stato significato: il Duca era il prototipo dell'autoritarietà e sul suo beneplacito, qualunque esso fosse, non ammetteva osservazioni. Per fortuna Liceo e professori trovarono, migrando, una sede adatta alle scuole ed all'abitazione nel palazzo Casimirowski sulla strada chiamata Sobborgo di Cracovia.

II.

Fu in questo nuovo domicilio dei Chopin che entrò in funzione, quale professore musicale di Federico e della sorella, il maestro Alberto Zywny, il cui nome sarebbe forse oggi ignorato se non gli fosse toccata la fortuna di aver avuto per allievo uno degli originali e poetici artisti del secolo XIX.

Lo Zywny, giusta il ritratto lasciato da uno de' suoi numerosi scolari, era una figura assai tipica anche fisicamente. Nato in Boemia nel 1756, la sua carriera

era stata quella di direttore di corpi musicali in Austria, e di insegnante di pianoforte e di violino. Egli aveva avuto il titolo sonoro di " pianista di Corte "; ma la Corte che glie ne aveva dato il brevetto era quella,

ALBERTO ZYWNY
da un ritratto del pittore Miroszewski.

a proporzioni ridotte, del principe Casimiro Sapieha, uno di quei grandi signori polacchi che tenevano sullo scorcio del diciottesimo secolo un treno di casa da potentato. Il principe aveva diplomato il bravo Zywny e l'aveva in modo speciale attaccato alla sua illustre casa: ma un brutto giorno tutto andò a rotoli, i tor-

bidi travolsero la Polonia, ed il principe Casimiro fu ancor esso costretto a smettere il suo personale. Lo Zywny aveva conosciuto in casa Sapieha parecchie famiglie di maggiorenti di Varsavia; e quando fu lasciato forzatamente in asso dal suo eccelso padrone, si recò nella capitale polacca, e, fattosi vivo presso le sue relazioni, fu accolto con quella benevolenza che si deve ad una garbata e laboriosa persona. Cominciò a dar lezioni di pianoforte: ebbe allievi ed allieve nella società elevata: non mancava di comporre sonate, *ouvertures, polonaises, walzer, quadriglie, galopades*, che dedicava ad ogni occasione di onomastici, epitalamii od altre festività a' suoi patroni. Con queste pagine, che certo non uscivano dalla mediocrità, egli teneva a galla la sua notorietà nei saloni, ed accapparrava altri allievi, altri coefficienti pel pane quotidiano. La massima ventura sua indubbiamente fu, come testè notai, poter notare tra i suoi discepoli Federico Chopin; questo gli valse la posizione del più ricercato maestro di Varsavia, quantunque indubbiamente molti più valenti di lui tenessero classe in quella città, amantissima della musica.

Alberto Zywny ebbe veramente sullo sviluppo musicale di Chopin una influenza decisiva, preponderante? Ciò può parere controverso; il talento di Chopin, riconosciuto ufficialmente per genio solo più tardi, come si vedrà, sfuggiva alla valutazione ordinaria, e del resto le qualità speciali di Chopin anche come esecutore egli non potè derivarle dal suo maestro, per la semplice ragione che questi non le aveva. Però Chopin parlò sempre del suo maestro con una specie di venerazione: egli dichiarava che " collo Zywny il

più solenne asino del mondo avrebbe fatto progressi „, provando così la sua geniale modestia, forse anche a scapito della verità assoluta.

Federico, del resto, fin da giovanetto vide nello Zywny, oltre che il maestro, l'amico buono costante della sua famiglia, il ben accetto regolatore dei domestici spassi. Egli scrive testualmente in una lettera di antica data: " Da noi tutto va come il solito: il " buon Zywny è l'anima di tutti i divertimenti „. Qui fa punto il bravo Federico: ma Eugenio Skradski, che era uno dei maliziosi scolaretti del convitto, aggiunge che: " Zywny spessissimo si calcolava commensale di " fondazione di casa Chopin, naturalmente non mancando mai alle feste di famiglia. Segno al rispetto " ed alla gratitudine sedeva a lato della padrona, gli " passavano i piatti prima del padrone, ed egli mangiava, benchè senza denti, con un appetito e con " una beatitudine che mettevano i ragazzi di buon " umore. „ Alla partita serale a carte col signor Nicola ed al *whist* del giovedì e della domenica lo Zywny non mancava mai: anzi egli poco per volta aveva preso l'abitudine della casa, tanto che passava presso gli amici tutto il tempo, si può dire, che non occupava nelle lezioni. Non beveva caffè, anche perchè era piuttosto renitente all'acqua, non bagnandosi mai, nemmeno in estate nel fiume, e solo strofinandosi collo spirito. Metodicamente laborioso, sempre in piedi all'alba, trotterellava tutto il santo giorno con un paio di stivaloni anche nei mesi caldi: ed era specialmente soddisfatto dei variati panciotti di velluto entro i quali si pavoneggiava — panciotti fatti confezionare con parecchi pantaloni comprati all'asta pubblica

degli effetti dell'abdicatario ultimo re di Polonia, Stanislao Poniatowski. Alto e ritto come una pertica, col capo coperto da una veneranda parrucca ingiallita dal tempo, lo Zywny aveva uno spirito di risparmio confinante coll'avarizia. Certo denari nel sapone non ne sprecava: l'unica spesa relativamente forte che si autorizzava, era quella del tabacco, che pur troppo non era tutto aspirato dal naso colossale, lucído e rosseggiante per le copiose libazioni di cervogia, ma si spandeva sulla cravatta, sul *gilet*, sulla *redingote*, sui tasti del pianoforte, sulle mani degli allievi.

Le armi che il maestro portava costantemente con sè erano una grande tabacchiera, ornata del ritratto di Mozart o di Haydn, un fazzolettone rosso a quadretti, una lunga matita per correggere gli sbagli di note, segnandoli con un picchio sulle dita o magari sulla zucca degli scolari meno capaci. Oltre i due grandi musicisti, ai quali egli rendeva omaggio portandone l'effigie sulla tabacchiera, lo Zywny adorava G. S. Bach: le sue simpatie per la scuola classica tedesca gli facevano deplorare la voga della scuola musicale italiana rappresentata da Spontini, Cherubini, Salieri, Rossini.

Col piccolo Federico, che non comprendeva ancora le differenze e l'antagonismo delle due scuole, l'asta della matita punitiva non venne mai adoperata dallo Zywny. Il maestro, a dir vero, rimase fin dalle prime lezioni meravigliato dell'esuberante temperamento dell'allievo, il quale trasgrediva le formole pedagogiche con una continua persistenza, ma sostituendovi lì per lì trovate sbalorditive che facevano perdere la testa al professore. Era ben curioso il caso di un insegnante

che tendeva alla pedanteria ed amava la precisione, e si trovava alle prese con un alunno vivace, impressionabile, nervoso, facile agli scatti, un piccolo trasformista che sbigottiva: e questo alunno non vedeva nello Zywny il pedagogo noioso e severo, ma il consigliere che voleva avviarlo sicuramente per la miglior strada. Lo Zywny però, giova riconoscerlo, si orientò presto di fronte alla geniale audacia dall'allievo, e lo lasciò andare rinunciando assolutamente ad imporglisi, solo cercando di indirizzarne le tendenze nel senso delle composizioni dei grandi autori. Quindi, piuttosto che insistere nella regola e nella sua applicazione, lo Zywny, straordinariamente impressionato dalla facilità dell'allievo nel decifrare e nello suonare di proprio, gli additava gli alti modelli. — Ben inteso che eccelsi per lui erano non solo Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, quest'ultimo però ancora solo in parte e con qualche riserva, ma anche Hummel e Ries, numi minori forse appena semidei, ed anche Gyrowetz ed altri, dei quali oggidì il tempo ha fatto assolutamente giustizia.

Fervoroso nello studio, non ostante le sue invincibili piccole ribellioni alla signora regola, Federico era adorato dal maestro, tanto che questi inventò per lui un premio speciale. Un giorno che l'allievo gli aveva sciorinato roba che era veramente farina del suo sacco, Zywny prese la penna e mentre Federico piano piano ripeteva la musica, la mise in carta, e cominciò a far così da scriba al discepolo settenne, e lo fece poi molte altre volte. Questo si seppe, e qualcuna di tali prime composizioni del piccolo Chopin (non è escluso che lo Zywny stesso l'avesse fatta conoscere come saggio di

un fenomenale discepolo) penetrò nei salotti eleganti, entusiasmò le signore, e stupì gli intendenti dell'arte.

Così, mentre i parenti, per niun conto vanagloriosi e non intenzionati ancora di indirizzare il figlio specialmente all'arte, nascondevano in certo modo alla indiscrezione del pubblico il loro tesoro, cominciò la voce pubblica a designare Federico Chopin come natura privilegiata d'artista. Era l'alba luminosa, sincera, spontanea, di una grande gloria musicale che si veniva sempre maggiormente intensificando.

III.

I passi in arte di quel piccino erano passi da gigante. Quindi tutti coloro che cominciavano a sentirne a parlare avrebbero voluto udirlo; ma i parenti certo non lo prodigavano, e solo qualche volta permettevano che il loro figlio desse in casa di qualche amico saggio della sua abilità, invero poco comune.

Di uno di questi ritrovi, che ebbe luogo nel 1818, fa memoria la signorina Alessandrina Tanska, sorella di una rinomata scrittrice polacca. “ La signora Grabowska (dice la Tanska) ci ha invitati ad un ricevimento durante il quale suonò il pianoforte il piccolo Chopin, ragazzo di otto anni, che promette, a giudizio dei cônoscitori, di essere un secondo Mozart „.

Tale analogico confronto col divino Wolfango, che tornava a tanto onore del piccolo Polacco, si faceva rapidamente strada; e ciò che specialmente sorprendeva non era la facilità, la correttezza, la personalità della sua interpretazione, ma sopra ogni cosa la facoltà

stupenda di improvvisare. I manoscritti dello Zywny ricopiati giravano, perchè tutti li volevano, e se ne occuparono noti e lodati scrittori locali. — Anzi il gran parlare che si era fatto dei frutti del quel giovanissimo ingegno aveva già prodotto il suo effetto: ed una *Polonese* di Federico, dedicata alla contessina Vittoria Scarbek, fu resa pubblica colla stampa. Questa *Polonese* della fine del 1817 ebbe ben presto una sorella in un'altra pubblicata nel 1818; nuovo successo così generale che ebbe un effetto strepitoso; — perchè tra coloro che vollero conoscere il neofita compositore vi fu nientemeno che il Granduca Costantino. Chopin fu condotto alla sua presenza, ed offrì con disinvoltura una sua *Marcia militare*. — L'Altezza Costantiniana volle che Federico gli suonasse la *Marcia*, ed il ritmo elegante e deciso della composizione colpì per modo il Granduca che egli, battendo la solfa, cominciò con un sorriso di soddisfazione a camminare militarmente attorno al salone, come se fosse alla parata. Pochi giorni dopo la *Marcia* era strumentata per ordine del Granduca Governatore, e suonata dalle bande al *défilé* sulla piazza di Varsavia. Chopin ragazzo aveva commosso perfino i troni e le dominazioni.

Di questi suoi successi non s'inorgogliva Federico, il quale invece più si avanzava nell'arte più si sentiva esigente verso sè stesso. La virtuosità superficiale, vuota di significato, fin d'allora gli dava noia, gli sembrava cosa inutile, inferiore alla dignità del vero artista: istintivamente la natura sua sana e difficilmente corruttibile lo guidava verso l'ideale. Ed il " buon Zywny ", come Chopin stesso riconobbe anche dopo molti anni, lo sorresse seriamente nel solido svi-

luppo della genialità, esteticamente non sognò mai di imporglisi o di fargli mutare direzione. Tra una presa e l'altra della sua tipica tabacchiera, Zywny stava talora pel primo in ammirazione del talento del suo allievo, e.... ne raccomandava l'anima al suo incommensurabile Giovanni Sebastiano Bach, nei cui volumi Chopin come tutti avrebbero trovato la luce e la salvezza. Poi mentalmente si rincantucciava, pensando con un senso di mestizia che ogni giorno che passava egli diventava meno necessario allo sviluppo di questo fenomenale discepolo. Frattanto dalle regole del meccanismo era passato già ad iniziare Federico alle cognizioni dell'armonia e del contrappunto: e l'allievo, presa la penna per tracciare i primi accordi elementari, in poco tempo si famigliarizzò coi segni grafici per modo che, anche come estensore, potè fare a meno del maestro, al quale in segno di gratitudine presentò una *polacca* scritta tutta di suo pugno.

Questo accadeva nella primavera del 1821, nel quarto anno d'insegnamento dello Zywny: ma nel frattempo erano successi parecchi altri episodi, che non essendo privi d'interesse, vanno almeno sommariamente ricordati.

Il primo ci è narrato da un contemporaneo, il Sikorski, il quale, unitamente ad altri annotatori, attesta come giovanissimo Chopin, colpito dalla bellezza dell'accordo di decima, e non potendo arrivarci perchè la mano non era ancora a sufficienza sviluppata, pensò che avrebbe potuto ottenere l'elasticità necessaria a supplire alla presa diretta, applicandosi dei pezzi di legno fra le dita, e tenendoli anche legati di notte. Volle fare l'esperimento; ma si accorse presto

che questo mezzo, in luogo di giovare, scemava la pieghevolezza e la forza delle mani; e fu fortuna, perchè il danno fisico reale avrebbe potuto essere grave ed irrimediabile. Smise la prova, e pazientemente si adattò alla prosaicità consueta di passi lunghi e ripetuti sulla tastiera. Egli aveva avuta una visione che ebbero anche altri (Schumann, per citarne uno, il quale si incaponì nel tentativo di suonare con quattro sole dita libere e n'ebbe nocumento fatale); ma il buon senso lo fermò a tempo: sentiva però quanto fosse illogico ed insufficiente l'usato metodo, e fin da principio aveva intuito che erano possibili allo strumento nuove risorse. Come poi abbia maturato il problema e di quanto abbia avvantaggiato la tecnica lo testimoniarono specialmente le due serie di *Studi*, la cui novità ed arditezza sorpresero vivamente tutti gli artisti, e che formano ora parte essenziale dell'insegnamento superiore dovunque.

Un altro momento notevole nella cronaca biografica di Federico Chopin è la sua prima comparsa in pubblico nella primavera del 1818. Era naturale che vi fosse chi guatava il neofita artista, dal momento che il suo nome correva sulla bocca di tutta Varsavia; e fu la Contessa Sofia Zamojska nata Principessa Czartoriska, patrona della *Società di beneficenza*, che per la prima pensò di valersi del concorso di Federico per un gran concerto organizzato per i poveri. — Come si vede, il “ concerto di beneficenza „ era già fin d'allora, se non un disastro, almeno un terribile concorrente degli interessi materiali degli artisti. — E non ha cessato di esserlo, e si è esteso nei paesi più remoti, fino alla lontana Siberia, dove almeno a

queste così dette feste hanno dato un nome curioso italianamente, chiamandole *allegri*, come ha potuto personalmente constatare chi scrive queste linee. — Il concerto lanciato dalla Contessa Zamojska doveva avere due grandi attrattive, Federico Chopin pianista e Sigismondo Krasiaski, un verseggiatore di sei anni che prometteva già di diventare un poeta di primo ordine; — aggiungo subito che le speranze non furono tradite, perchè il conte Sigismondo, erede di uno dei più bei nomi dell'aristocrazia polacca, fu poi l'autore di splendidi poemi, quali *La Commedia umana* ed *Iridione*, vanto del suo paese conosciuto come „ il poeta anonimo „. — Ma al concerto il piccolo Sigismondo finì per non prender parte: e così tutta l'attenzione si concentrò su Federico Chopin, che vi ottenne un esito fenomenale.

Che si trattasse di una festa eccezionale il ragazzo lo aveva arguito da un largo colletto bianco spiovente sulla giacca oscura di cui, con sua grande soddisfazione, la mamma l'aveva adornato.

Anzi nella sua ingenuità il concertista attribuiva buona parte del successo a quel suo smagliante inamidato arnese; tornato all'ovile narrò subito alla mamma, la quale un po' indisposta non aveva potuto recarsi al concerto, che ciò che aveva di più piaciuto al pubblico era.... il colletto magnifico inalberato per l'occasione. Superfluo il dichiarare che ciò che aveva realmente elettrizzato l'uditorio sceltissimo, rendendo memorabile la riunione, era stata la luminosa rivelazione dell'artista. Chopin apparteneva già d'allora allo scarsissimo numero degli incantatori. Non era ancora questione de „ *l'arte che tutto fa, nulla discopre* „: era

l'impressione che produce, quasi inconsciamente, quasi malgrado la volontà dei singoli, su qualunque persona che non sia un rifiuto d'Apollo un talento vero, superiore, che si manifesta sotto quella forma che sembra creata apposta per la sua esplicazione.

Sopra cento, sopra mille prime rappresentazioni di musicisti ve ne ha forse una sola che vi conquide di botto, che si impone per virtù propria, come ineluttabilmente, ma che si ricorderà durante tutta la vita con ineffabile emozione. Ai tempi di Fritz Chopin esordiente non si parlava ancora di effetti ipnotici; ma evidentemente egli ne era abile produttore, appena le sue mani sfioravano la tastiera con quella incomparabile plasticità di tòcco che non fu mai uguagliata di poi.

Al domani del concerto di beneficenza non si parlava nell'alta società di Varsavia che di Federico Chopin; ed in breve fu una gara tra le famiglie più distinte per contendersi il giovinetto artista. Dai Zamojski, dagli Czartoriski, dai Radziwill, dai Potocki non si dava ricevimento dove Federico non fosse chiamato e festeggiato in modo particolare; le belle signore se lo disputavano per portarlo nei loro palchi a teatro, ai concerti. Presso gli Scarbek naturalmente Fritz Chopin era come di casa. Ma gli inviti, le accoglienze, le caramelle, i regalucci non facevano punto salire i fumi al cervello del piccolo eroe; più di tutto egli apprezzava la serena tranquillità delle serate casalinghe, ed era sempre collo spirito intento al suo lavoro, agli esercizii quotidiani, allo studio. Però nella società elevata egli si sentiva perfettamente a posto: l'atmosfera della signorilità, che largamente assaporava, era

fatta per lui: la sua natura sensibile e delicata s'adagiava in quell'ambiente di distinzione e di eleganza.

Questo gioverà assolutamente ricordare, anche in sèguito, per constatare la poca esattezza delle affermazioni di Liszt sulla posizione che ebbe più tardi Chopin a Parigi.

Federico nel gran mondo parigino non fu mai persona semplicemente accettata come per degnazione, egli non ebbe bisogno di conquistare a frusto a frusto quella società mondana che talora novera i suoi elementi e fa la schifiltosa verso gli artisti. Stentò ad essere conosciuto nella *ville lumière*, perchè non vi giungeva con un nome altisonante o con quattrini a palate; ma quando (e bastò una serata da un re della finanza) penetrò in quel chiuso di persone che erano tutte per vario verso in vista, Chopin di un colpo vinse la partita, fu non solo ammesso, ma ricevuto a braccia aperte, con premura e cordialità.

Se vi fu molto più tardi un po' di ribasso in questa posizione, che per Chopin, inutile il negarlo, aveva un valore, questo non avvenne per parte dell'alto mondo ma per parte di Chopin, a suo danno, e per istigazione di chi rappresentò pur troppo nella vita dell'artista il malo genio.

Fritz Chopin era naturalmente un po' l'orgoglio della scuola, anzi dell'intero palazzo Casimiroswski. E così quando, nel settembre di quello stesso anno 1818, l'imperatrice Maria Teodorowna, madre dello Czar Paolo, visitò il liceo, accompagnata dagli alti dignitarii di Varsavia, fu il piccolo Chopin il prescelto a dire alcuni versi francesi di benvenuto; la Sovrana accarezzò il fanciullo, e gradì anche due *Polonaises* di

sua composizione. Questo episodio non venne segnato nel cerimonioso e freddo resoconto ufficiale, ma fu rilevato dai giornali, e particolarmente della *Gazzetta del corrispondente di Varsavia*: e crebbe vieppiù l'attenzione pubblica riguardo al rampollo del professore di francese al Liceo.

Un' altra gran dama costituitasi protettrice di Federico Chopin era l'avvenentissima principessa Cetwertinska, creatura che sembrava uscita da una tela del Giorgione, musicista appassionata, persona coltissima, che apriva il suo splendido palazzo a quante notabillità dell'arte delle lettere e delle scienze venivano a Varsavia. La principessa Idalia volle spesso con sè Federico Chopin, tanto che taluni la chiamarono la *seconda madre* del fanciullo; e fu in casa Cetwertinski che cominciò ad apprezzare vivamente il giovane artista il principe Antonio Radziwill, musicista egregio, autore di una rilevante partitura sul " *Faust* ", e che divenne poi uno dei patroni più in vista di Federico. Questo patronato però va ristretto ai veri termini, e non andò mai più in là di un appoggio morale di lettere, di presentazioni e simili. Ma quanto all'educazione ed all' istruzione di Federico, a spese fatte, a pensione pagata, oppure ad altro onere toccato al principe Antonio Radziwill per Chopin, nulla vi è assolutamente di vero. Nicola Chopin non aveva bisogno, e non avrebbe mai richiesto ad alcuno aiuto materiale per compiere il primo dovere di un padre, quello relativo allo sviluppo morale e materiale dei figli.

È quindi con deplorevole leggerezza che Liszt scrisse testualmente che Federico Chopin " fu, assai giovane

" collocato in uno dei primi collegi di Varsavia, grazie
" alla generosa ed intelligente protezione che il principe
" Antonio Radziwill accordò sempre alle arti ed ai gio-
" vani talenti..... „ e che " sovvenendo ai mezzi assai
" ristretti della famiglia di Chopin il principe fece a
" questa l'inapprezzabile regalo di una bella educa-
" zione, nessuna parte della quale rimase negletta „.

" Il serait grand temps que le mensonge sur Radziwill fût détruit „, si legge in una lettera della fervente ammiratrice di Chopin, Jane Stirling, lettera datata da Barnton-House il 3 marzo 1854. — Eppure questa storiella ha durato, dura ancora e la vedremo riprodotta in buon numero delle biografie che la ricorrenza del prossimo centenario farà fiorire.

CAPITOLO TERZO

L'adolescenza dell'artista.

I. Vita famigliare. — Federico al palazzo del Governatore. — Angelica Catalani. — Varsavia musicale nel 1821.

II. La scuola classica. — Il carattere di Chopin. — Occupazioni musicali. — Le vacanze a Szafarnia. — Impressioni d'artista. — Alessandro I a Varsavia.

III. La carriera decisa. — *Kuryer Szafarski*. — Un profilo di Chopin. — Torbidi a Varsavia nel 1825. — Un romanzetto.

I.

L'entusiasmo che Varsavia dimostrava pel suo giovane musicista non era certo fuoco di paglia; ad ogni momento si aprivano a lui nuove porte di dorati saloni, lo venivano a ricercare dame eleganti, ed anche il ceto musicale, così spesso ròso dall'invidia, non negava all'allievo dello Zywny facoltà artistiche straordinarie. A costo di sembrare talora poco condiscendenti verso persone di eminente posizione sociale, i genitori di Federico cercavano di difenderlo contro gli inviti ed i trattenimenti diurni e serali, che si traducevano poi in fatiche alle quali il fisico del loro Fritz, sano ma non robustissimo, non avrebbe potuto resistere. Egli stesso, del resto, preferiva a qualunque

altra compagnia quella di sua sorella Luisa, che era stata sua maestra e poi sua condiscepola, che era cresciuta con lui, quantunque fosse maggiore di tre anni, colla quale suonava spesso e con indicibile diletto. Luisa era non soltanto buona, amorevole, intelligente, ma era anche molto bella, aveva occhi neri ed una capigliatura corvina copiosissima. Tipo diverso era l'altra sorella Isabella, dal mite sguardo emblema del dolce temperamento slavo, bionda, ritratto della madre, meno attratta all'idealità, contenta di diventare nel futuro un'ottima massaia. Ed il terzetto era completato dalla Emilia, l'ultima venuta al mondo ma eccezionalmente delicata e spesso sofferente: questa bambina aveva una immaginazione fervida, era tutta slancio di cuore, scriveva in versi con una facilità singolare: la fragile personcina era pur troppo destinata a sparir presto dal mondo. Nessuno era più felice di Nicola e Giustina Chopin quando le quattro loro dilette creature erano riunite in gruppo, ed alla sera del giovedì essi potevano far partecipare alla loro patriarcale letizia, amici, letterati, scienziati, il professore e la signora Linde, l'immancabile Zywny e qualche altro intimo di casa.

Però vi erano alcune persone alle quali non potevano rifiutare la compagnia vivamente desiderata del piccolo Fritz. Così, per esempio, quando davanti al Palazzo Casimirowski si fermava (e ciò accadeva spesso la domenica) la carrozza di Sua Altezza il Granduca, e ne scendeva il precettore francese del figlio del governatore, cioè il Conte di Mariolles, a cercare del giovane Chopin, bisognava che i genitori di Federico si adattassero a lasciar andare il loro figliuolo

nel sontuoso legno a quattro cavalli al Palazzo Granducale. Non era soltanto il Governatore Serenissimo che aveva tanto simpatizzato con Federico, dopo la famosa scena della Marcia Militare, ma la Granduchessa Consorte, una contessa Grudzinska sposata per amore, andava anch'essa pazza per lui: amendue pensavano che nessuna miglior compagnia poteva trovarsi per il loro piccolo Paolo. E Federico, passata la giornata a Palazzo Belvedere, dimora del governatore, dopo aver fatto una bella passeggiata scarrozzato dal suo amico, era ricondotto a casa nel piccolo legno che serviva generalmente al Granduca. Chopin si divertiva un mondo scorgendo ad ogni momento, per le vie, ufficiali in posizione di saluto, perchè supponevano che il temuto superiore passasse nel cocchio.

Si racconta anzi che qualche volta il conte Mariolles trafelato giungesse anche in giorno feriale in casa Chopin, chiedendo a nome della Granduchessa il favore che Fritz fosse lasciato andare per qualche ora al palazzo del Belvedere. Ciò avveniva quando il violento fratello dello Czar entrava in furore, non soffrendo contraddizioni a' suoi capricciosi voleri. Allora Chopin diventava Davide che calma Saul: il granduca, quando intendeva a preludiare e ad improvvisare, non era per nulla infastidito dall'onda sonora, compariva nel salone, ascoltava, si rasserenava; chiedeva magari con burbanza a Chopin — che non rispondeva — perchè tenesse gli occhi in alto, e se leggeva le note nel soffitto. Ma in sostanza la gran tempesta era passata.

Concludente prova del conto nel quale Federico Chopin era già tenuto, malgrado l'età quasi ancora infantile, si ha nella premura che molti dimostravano

di metterlo in rapporto coi più insigni artisti che passavano per Varsavia.

Una delle prime celebrità autentiche che Federico ebbe campo di conoscere fu la famosissima cantante Catalani. La divina Angelica era arrivata a Varsavia alla fine del 1819, e ne era divenuto l'idolo nei quattro concerti dativi con enorme successo. Trattenuta dai grandi geli dell'inverno, si era fermata nella capitale polacca anche il gennaio 1820, continuando a mietervi copiosissimi allori. Contava allora la Catalani quarant'anni di età, e ne aveva ventidue di carriera, ma era ancora nell'assoluta pienezza de' suoi mezzi: la sua voce di grande estensione (arrivava facilmente al *sol* con quattro tagli) era mirabile di forza, di uguaglianza, di elasticità, di agilità. E sì che la cantante Sinigagliese, che aveva debuttato diciottenne alla *Fenice* di Venezia, che poi era stata acclamata alla *Scala* ed in tutti i principali teatri d'Italia, che in Portogallo era stata portata in trionfo e che a Londra aveva fanatizzato con paghe favolose, aveva passato molte traversie di quattrini a Parigi, dove per tre anni era stata direttrice (*impresaria* si direbbe oggidì) del Teatro Italiano. Ma della speculazione, andata a rotoli, l'Angelica si era presto rifatta con magnifici ed oltremodo fruttiferi successi: ed è in questo periodo che la troviamo a Varsavia, ove era anche imparentata colla famiglia Volicki. Essa continuò poi durante sei anni a far delirare tutti i pubblici, dando solo nel 1827 l'addio alle scene a Berlino: ritiratasi allòra in una sua villa presso Firenze, vi aprì una scuola gratuita di canto durata circa quattro lustri, finchè nel 1849 in un viaggio a Parigi vi morì il 12 giugno di colèra.

Fu dai Volicki che la Catalani, che era, oltre che artista splendidissima, una creatura stupenda, conobbe Federico Chopin. Il piccolo pianista, che ebbe sempre per la bellezza muliebre una istintiva ammirazione, pendeva dal suo labbro quando l'Angelica svelava i tesori della sua voce, della dizione, del metodo magistrale; e dalle fioriture dell'antica grande scuola italiana indubbiamente trasse poi Chopin (come notò il Liszt) il modello di alcune delicate fioriture della figura melodica, abbellimenti dei quali si servì a dovizia nelle sue composizioni. Angelica Catalani cantava molto volentieri quando Chopin si trovava dai Volicki; dal lato suo si dichiarava entusiasta del portentoso giovanetto, ripetendo che quanto le avevano narrato di lui era inferiore al suo talento. E non volle lasciare Varsavia senza consegnare come regalo al suo nuovo amico un magnifico orologio d'oro, sulla calotta del quale aveva fatto incidere la scritta francese: " *Madame Catalani à Frédéric Chopin âgé de dix ans* ". Questo orologio venne conservato nella famiglia del maestro, e si trovava ancora poco tempo fa presso Antonio Jedrzeïewicz, figlio di Luisa, la prediletta sorella di Federico.

Il passaggio di celebrità musicali non era del resto raro a Varsavia, e le occasioni di sentire rilevanti concerti e di assistere a buoni spettacoli non difettavano. La passione della musica è antica nella Polonia: ognuno sa che nel cinquecento rinomati compositori si produssero alla Corte Reale di Cracovia, quando Bona Sforza vi sedè sul trono. Più tardi fu Varsavia che divenne centro di un notevole movimento musicale, e nel secolo scorso specialmente nulla vi mancava

perchè essa non fosse mèta assai diletta per gli artisti, per molti dei quali formava città di sosta nei loro viaggi da e per la Russia. Non mancava mai di fermarvisi, ad esempio, Maria Szymanowska, celebrata come una delle prime pianiste d'Europa, compositrice conosciuta ed apprezzata in Francia, in Inghilterra, in Germania.

Nei primi tre decennii dell'ottocento nella società Varsaviana più distinta fioriva straordinariamente il dilettantismo. Non era ancora trascorsa l'epoca idilliaca del sentimentalismo dei pastori e delle pastorelle, per quanto il vento di fronda che aveva tirato avesse spazzato molte sdolcinature. Canzoni sempre tenere e dolci, e non solo polacche ma italiane, spagnuole, francesi, tedesche si udivano sempre accompagnate al clavicembalo: e facilmente si organizzavano concerti intimi, perchè abbondavano straordinariamente tra i gentiluomini violinisti, flautisti, cellisti, arpisti, suonatori di chitarra spagnuola ed inglese.

Un corrispondente della *Gazzetta Musicale di Lipsia* scioglie di quegli anni un inno alla musicalità polacca; constata che a Varsavia il culto della musica non è punto minore che fra i Czechi, che in ogni casa si è certi di trovare un pianoforte: che sono numerose le cappelle di Corte tenute da ricchi signori, che l'orchestra eccellente dell'Opera ed i cantanti possono bene gareggiare colle migliori orchestre e coi divi canori della Germania. L'*Opera* era molto frequentata ed aveva doppio repertorio estero e nazionale. Nell'estero figuravano Mozart col *Don Giovanni* e col *Flauto magico,* Spontini colla *Vestale,* Cherubini con *Lodoiska,* i quali tutti però avevano minor successo di Bojeldieu col *Califfo di Bagdad*, col *Gianni di*

Parigi, colla *Dama Bianca*, col *Chaperon rouge*, e di Rossini col *Barbiere*, colla *Gazza Ladra*, col *Tancredi*, coll'*Italiana in Algeri*, colla *Cenerentola*, col *Conte Ory*, e con altre. Nel repertorio polacco stavano le opere del Kamienski, del Kurpinski, dell'Elsner e dello Stefani (di famiglia originaria italiana ma da lungo tempo residente a Praga), partiture ed autori che i tempi nostri hanno completamente dimenticato. Ed era uso nei teatri solleticare frequentemente il sentimento nazionale, suonando spesso *mazurke* e *polonesi* che venivano, qualunque fosse il valore dell'orchestra, costantemente accolte con entusiasmo.

La *Guida Commerciale* di Varsavia per l'anno 1821, quando la popolazione non arrivava a 137.000 abitanti, segnava trenta fabbriche di strumenti musicali, trentasei professori di pianoforte, quattordici di violino, dieci di strumenti diversi: ed evidentemente una parte del personale professionista non era stato registrato. La *Guida* elencava pure nove editori di musica, fra i quali il Klukowski era il più largamente fornito, ed il Beresina di via Miadova, il più attivo e svelto. Questo Beresina rese pubbliche alcune delle prime composizioni di Federico, e frattanto era lietissimo che Federico capitasse spesso da lui, e sfogliasse, e provasse quanta musica si stampava a Varsavia, od arrivava per la posta.

II.

La scuola paterna privata era stata continuata regolarmente fino all'estate 1823; a quell'epoca la famiglia Chopin era andata a villeggiare a Zelazowa Wola, ove

i genitori avevano potuto rievocare tante dolci memorie; al ritorno Federico entrò nella quarta classe regolare del Liceo, per la quale aveva fatta matura preparazione. Le materie di studio erano: latino, greco, matematica, storia naturale, storia e letteratura specialmente polacca; a quest'ultimo corso lo studente vivamente si interessava, alle altre materie prestava appena l'attenzione indispensabile. In realtà Federico non aveva bisogno di forte applicazione per imparare presto e ritenere facilmente, ben inteso senza la sorveglianza del padre o del ripetitore; ma appunto perchè era intelligente e sagace non si affannava a studiare soverchiamente, e non teneva a figurare fra i più laboriosi, fra i *violini* della scuola.

I professori non avevano favoritismi per lui, ma era naturale che lo guardassero con benevolenza speciale: l'aureola dei successi musicali circondava già quello scolaro gaio, simpatico ai condiscepoli che ne sentivano senza invidia la superiorità, e ne subivano gli scherzi ed i tiri briosi e mai offensivi. Talora però Federico subiva distrazioni curiose durante le lezioni, ed i maestri lo richiamavano con qualche vivacità al mondo reale da quello della luna ove sembrava se ne fosse ito; Chopin trangugiava il monito, e poi magari si divertiva a fare la caricatura del professore. Gli *schizzi* capitarono qualche volta nelle mani del soggetto che era illustrato: ma convien dire che fossero disegnati con molta arguzia dal momento che i titolari pei primi ne ridevano. Una volta toccò al rettore Linde lo scherzo del pupazzetto: egli lo sequestrò, lo esaminò, e poscia lo restituì all'autore, coll'annotazione in margine " fatto bene ".

Parecchie memorie di coetanei di Chopin, che furono convittori nell'istituto del padre, rilevano che Federico, anche quando si trovava tra i compagni in ricreazione nel cortile alberato del Liceo dalla parte che guardava la Vistola, qualche volta si appartava, e preferiva restar solo; se lo interrogavano egli rispondeva a monosillabi, sembrava fisicamente apatico ma lo spirito era come assorto in fantasticherie. Talora vagavano pel suo cervello idee ascetiche: dell'argomento religioso non si curavano molto nel Liceo, ma la mamma vegliava, e non mancò mai di tener viva nel suo adorato figliuolo la fiammella della fede cattolica, essa che era credente ferventissima. E Chopin sentì poi ancora la dolce parola materna nelle lettere che gli giunsero a Parigi tra il turbinìo di una esistenza moralmente travagliatissima, e ne ebbe costantemente l'impressione di una benefica rugiada. I principî religiosi che Giustina coltivò nell'animo di suo figlio non furono soffocati nemmeno a Parigi nell'ultimo decennio della vita quando tutto congiurava contro ogni teistica credenza; e la morte esemplarmente rassegnata di Chopin ed il grido di: “ *Mamma, mamma* ” che la signora Erskine, sorella di Miss Stirling, asserì aver sentito uscire dalle labbra del moribondo la notte dal 16 al 17 ottobre 1849, hanno ben provato che nel sentimento della *Fede immortal benefica* madre e figlio rimasero sempre uniti.

Ma i compagni di Federico, che ben sapevano rispettare l'incognito, per così dire, nel quale si voleva rinchiudere talora durante la ricreazione, erano ben compensati quando verso l'imbrunire Fritz si metteva al pianoforte ed i condiscepoli correvano a far circolo

intorno a lui. Varia ed originalissima era l'improvvisazione del giovanetto, che narrava mirabolanti storie spaventose di ladri e di briganti, illustrandole colla musica. Arrivava al saccheggio della casa, alle peripezie dell'assalto, al ritiro dei rapinanti nella foresta, ove tutti stanchi s'addormentavano. Gli uditori lo seguivano attoniti, e Federico poco a poco colla musica provava ad indurre in sonnolenza anche il suo uditorio. Forse è una semplice invenzione la storia che una volta suonando all'oscuro riuscì a Chopin di addormentare tutti i condiscepoli, e che allora, accese le candele, egli chiamò il padre perchè ammirasse " gli appassionati amanti della musica „. Ma il tiro riuscì quando fu giuocato all'istitutore, che, stanco della giornata, accasciato, si era abbandonato in un angolo in braccia a Morfeo: Fritz lo risvegliò di soprassalto con accordi stridenti, terribili, stravaganti, e la risata di quel piccolo mondo birichino naturalmente fu interminabile.

Fatto è che Federico era già fin d'allora padrone della tecnica: e lo provava il *Concerto* di Kalkbrenner, pezzo irto di difficoltà che egli doveva suonare quando i suoi volevano metterlo *in bella vista*: certo però nemmeno da studente Chopin intese fare suo scopo la tecnica, questa gli bastava per arrivare ad esprimere le sue idee musicali. Quanto alla parte armonica Chopin si sentiva ancora debole: nel 1823 il padre gli fece regalo di un piccolo trattato di un tale Simon sull'armonia, ed egli l'ebbe caro assai più del libro rilegato in rosso che gli fu consegnato il giorno della premiazione annuale pel passaggio degli esami della quarta classe liceale. Quel volume era il *Corso di statica per uso delle scuole del circondario e del pala-*

tinato, del signor Monge, tradotto da Lewocki. Varsavia 1820. Portava scritto nel primo foglio in bel saggio calligrafico:

Moribus et diligentiae
Federici (sic) *Chopin*
in Examine publico
Lycei Varsaviensis
Die 24 Iulii 1824
Consilium Supremum
Rerum Sacrarum
et
Institutionis Publicae.

La famiglia lo conserva ancora oggidì: ma Federico se ne commosse allora molto mediocremente.

Pochi giorni dopo cominciate le vacanze del 1824 Federico si recava a passarle a Szafarnia, nella proprietà dei genitori del suo condiscepolo Domenico Dziewanowski. L'ospitalità della simpatica famiglia di questo suo amico, cordialmente offerta ed accettata, fu opportunatissima per rinforzare la costituzione un po' deliçata di Chopin: l'aria libera, il movimento continuo, l'ambiente campagnuolo, la gaia compagnia, tutto concorreva a rendere efficace la cura ricostituente che occorreva al giovane artista. Le lettere che egli scrisse da Szafarnia a' suoi parenti formano come un diario del suo soggiorno, periodo di tranquilla giocondità al quale l'artista pensava con rimpianto quando si sentiva chiuso fra quattro mura a Parigi, disilluso e malato. Chopin narra le lunghe passeggiate pel giardino, le escursioni pedestri per la macchia, le gite in carrettino compiute " sempre con dignità, perchè egli sedeva

" non sul davanti ma sulla parte posteriore del veicolo ". Un grande divertimento, per lui nuovo, trovò nell'equitazione. " A vero dire ", egli scriveva, " io da " principio sedeva sul bucefalo come una scimmia sul- " l'orso: e se non sono ancora caduto questa è tutta " bontà del destriero che non volle scaraventarmi a " terra, ma forse un giorno o l'altro il nobile animale " ci penserà. Le mosche si posano spesso sul mio naso " prominente, ma io non ci bado, perchè comprendo " che questa è la loro abitudine: anche le zanzare mi " puncicano, ma non sul naso ".

È nel tranquillo recesso di Szafarnia che l'animo dell'adolescente più particolarmente s'aprì al cospetto della natura. Il verde dei prati, l'oro delle messi, le tinte blande del crepuscolo, le voci arcane della foresta, la zampogna dei pastori ed il piffero dei contadini, le canzoni lontane che arrivavano al suo orecchio appena sensibili nelle loro melodie originali, nello sviluppo curioso, nel ritmo vario di carattere, tutto quest'insieme lo colpiva in modo nuovo, inaspettato. La natura istintivamente lo portava verso la musica popolare, sorgente pura di emozioni, fonte di concetti melodici che rendono il tipo delle diverse nazionalità, ed ai quali Roberto Schumann consiglia nelle sue " Osservazioni pei giovani musicisti " di prestare viva attenzione.

Il popolo della Mazovia è di natura musicale: per le feste di Pasqua, di Pentecoste, di Natale, di Capo d'anno torme di musicanti vanno in giro, cantando canzoni e suonando melodie e briose saltellanti *mazurke.* Era la materia prima che si offriva all'artista negli episodî, nei quadri pittoreschi, nell'incontro quoti-

diano di una varietà di tipi dei quali Federico in un batter d'occhio capiva le caratteristiche salienti, rendendone poi musicalmente ed in modo originale ed evidente i tratti in pagine, specialmente in *mazurke*, che risalgono precisamente a quell'estate del 1824.

Le settimane delle salutari vacanze a Szafarnia passarono rapidamente, e nel settembre Federico fece ritorno a Varsavia onde cominciare la quinta classe del Liceo. Chopin aveva come canone indiscutibile l'obbedienza alla volontà paterna, la quale aveva stabilito che prima di qualunque altra cosa il figlio compiesse regolarmente gli studi regolari letterarî: e quindi riprese alacremente il suo posto di scolaro, naturalmente non lasciando in disparte l'arte che era il suo elemento vitale.

Ormai Federico era da tutti ritenuto qualche cosa di speciale, e quindi era prevedibile che difficilmente l'avrebbero lasciato tranquillo a compire i suoi studi classici letterarî. Difatti, malgrado la tattica dei genitori, Federico non potè la primavera seguente rifiutarsi di prender parte ad un concerto nella Chiesa Protestante, al quale avrebbe assistito lo Czar. Alessandro I era venuto a Varsavia durante la Dieta Polacca: i cittadini, grati per alcune larghezze (non parliamo di libertà) concesse dall'Imperatore, e più sperandone, lo accolsero con luminarie, balli, concerti di gala nel *Grande Teatro*: la città era animatissima anche per grandi riviste militari che avevano chiamato una folla di gente dai paesi vicini. Al concerto nel tempio protestante la grande novità doveva essere un nuovo strumento, l'*Eolomelodio*: Chopin fu prescelto e vivamente pregato dall'inventore di suonarlo. Ed egli improvvisò con ricchissima fan-

tasia ed a lungo, e mise in mostra magistralmen t tutte le risorse delle quali lo strumento era capace. Lo Czar ne rimase così soddisfatto che inviò all'improvvisatore un anello con brillanti.

Poco tempo dopo un altro inventore (un fabbricante di mobili tale Dlugosz) voleva produrre al Conservatorio una sua novità, dello stesso genere. Ed ecco di nuovo Chopin, seduto alla tastiera, improvvisare così felicemente da mandare in visibilio tutto l'uditorio. Il corrispondente della *Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia assisteva alla seduta, e mandò al suo giornale una relazione entusiastica specialmente del " giovane accademico „ che aveva rivelato tanta bravura, tanta genialità e tanta ricchezza di idee musicali. In quell'occasione Federico suonò anche il *Concerto in fa minore* di Moscheles con una virtuosità impressionante.

Questi ed altri diversivi non potevano a meno di rallentare alquanto l'assiduità di lavoro di Federico come liceista: giunta l'epoca degli esami egli li sostenne coraggiosamente, e fu promosso alla classe superiore, cioè alla sesta. Ma Chopin non ebbe premio, e ne fu assai mortificato, quantunque la *lode* che gli era stata accordata avesse non poco significato di fronte alla moltiplicità di occupazioni extrascolastiche dalle quali era stato assediato.

III.

Fra le persone presenti a Varsavia nell'aprile 1825 c'era il principe Antonio Radziwill, le cui comparse non erano punto rare nella capitale polacca. Il Radziwill

dal giorno nel quale aveva conosciuto Federico si era interessato sempre a lui, e ne aveva seguìto con attenzione particolare i progressi: in quest'ultima visita poi il Principe provò nuovamente tale meraviglia nel sentire improvvisare Federico (e questo effetto era veramente generale) che si recò ripetutamente da' suoi genitori, e strappò loro la promessa che il giovane sarebbe stato lasciato all'arte sua prediletta, e che anzi si sarebbe cercato ogni mezzo per facilitargli ancora lo sviluppo delle sue eccezionali qualità. Il Principe prometteva per conto suo la più grande protezione, che, essendo egli musicista molto accreditato, certo non poteva essere tenuta in non cale: questa promessa, e niente altro assolutamente, accettarono i genitori, i quali però decidendo della carriera di Federico stabilirono ben chiaro, che prima di dedicarsi esclusivamente alla musica, il loro figlio dovesse nel prossimo anno compiere il sesto ed ultimo anno di liceo.

Frattanto, venuto l'agognato tempo del riposo estivo, anche in quell'anno le vacanze furono trascorse a Szafarnia. La salute di Chopin si trovò di nuovo subito rinforzata: il suo umore era eccellente, le lettere scritte alla famiglia in quel torno sono riboccanti di festività; ed un giornale redatto quasi tutto da Chopin (scritto a mano s'intende) ed intitolato *Kuryer Szafarski* teneva al corrente gli amici dei fatterelli che accadevano giorno per giorno: l'Hoesick ha riportato parecchie pagine di questa spigliata ed originale compilazione.

Chopin dimostrava una facilità enorme per la caricatura, per scrivere complimenti in versi, e per far

dell'umorismo sugli *albums*: il suo talento era eclettico, e si può dire che egli riusciva in tutto. Questo spiega la simpatia che egli esercitava non solo coi suoni ma anche col suo tratto: ammiratrici fervorose il quindicenne Federico contava tra le dame di alto lignaggio di tutte le età.

Una di queste, gentildonna del resto giovane e graziosa, ne ha scritto un profilo, del quale il lettore non va defraudato. Eccolo nella precisa traduzione. " Distinto, pieno di sentimento, Federico Chopin trilustre " emanava tutto l'incanto della giovinezza già seria e " mite. — Delicato di fisico il suo aspetto non era quello " di un giovane pieno di forza, chiassoso, ma nulla aveva " dell'effeminato. — Egli produceva l'impressione d'una " creatura ideale, a guisa di quelle colle quali la poesia " medioevale ha decorato i tempi gotici. — Sembrava " quasi un angelo, snello, casto, con un bel viso un " po' melanconico, che però si animava passando dal tenero al serio, dal meditabondo al passionale. — Poeta " si arrendeva ai sogni; la realtà gli ripugnava. — Chi " non pensava a suo modo gli urtava i nervi, gli dava " angoscia. — Era all'esteriore assai gentile, ma quella " che sembrava raffinata gentilezza confinava spesso collo " sdegno a freddo, fors'anche colla ripugnanza. — Aveva " radi momenti di espansione, e poi rimaneva come rinchiuso in sè stesso per ore intiere. — Potrà parere " strano che in cotale disposizione di umore egli avesse " amici: eppure ne possedeva molti, e non soltanto fra " le persone che frequentavano la casa della così amorosa madre sua, ma anche fra i suoi coetanei ".

Tra gli amici di Federico più devoti si trovavano appunto i Dziewanowski, presso la cui agiata famiglia

egli passò per due intere stagioni le settimane di vacanza a Szafarnia. Quel soggiorno così provvidenziale per la salute fu nel secondo anno ancora più divertente, perchè alle escursioni frequenti e facili dei dintorni i suoi ospiti aggiunsero nel programma degli spassi una gita a Danzica ed a Thorn, un vero viaggio che era il primo un po' rilevante che Federico faceva, e del quale egli scrisse ad un altro amico un brillante e festoso resoconto.

Quando le prime nebbie autunnali vennero ad avvolgere Szafarnia, tutti ritornarono a Varsavia, e Federico cominciò l'ultimo anno di liceo, colla miglior volontà di disputare, per lo studio del greco, del latino, della matematica e di altre utili positività, le ore a quell'arte della quale sentiva ben più potentemente il fascino arcano, a cui non avrebbe mai voluto sottrarsi.

Quell'ultimo corso scolastico, incominciato il 22 settembre 1825, fu più tranquillo per Chopin, cioè fu meno disturbato da circostanze esteriori. Anzitutto, morto l'imperatore a Taganrog il 7 dicembre, furono sospesi durante il tempo del lutto ufficiale, cioè per sei settimane, i concerti e gli spettacoli teatrali d'importanza. In secondo luogo un altro lutto colpì profondamente al cuore tutta la nazione polacca: i membri della *Società Patriottica* di Varsavia furono, con evidente violazione della costituzione, all'improvviso arrestati e carcerati sotto la grave accusa di ribellione.

Un subito fermento corse per la città, gli abitanti, come ad un cenno dato, in segno di protesta, vestirono le gramaglie: cominciarono dimostrazioni ostili al governo da parte degli studenti dell'Università, ai

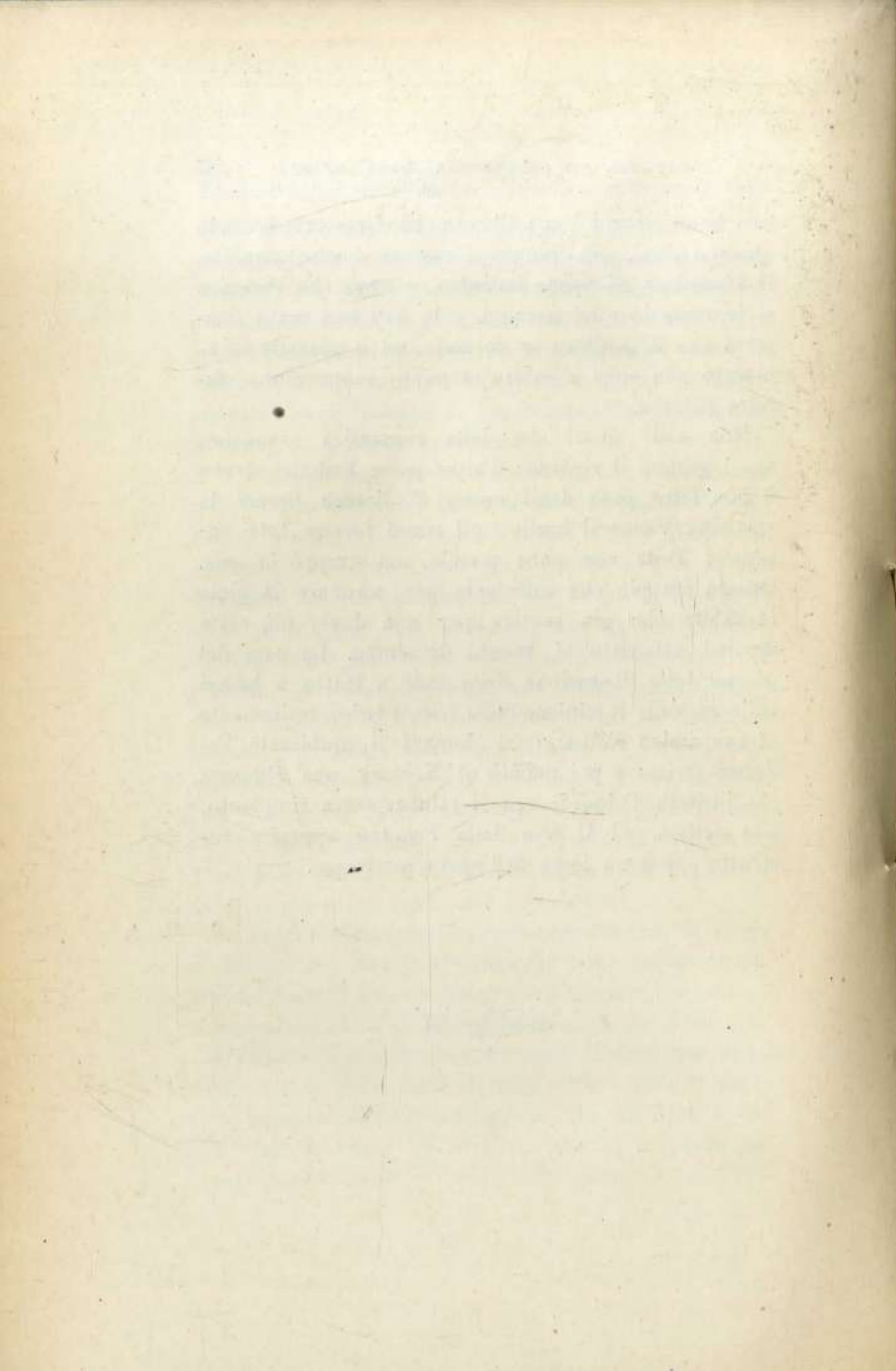
quali si unirono i liceisti prima e poi tutta la popolazione. Una parte dei dimostranti pagò, come suole accadere, per tutti; parecchi studenti furono espulsi, e se nella lista dei puniti non si trovò Chopin, che pure era stato palesemente solidale e protestante contro la violenza del Governo russo, questo è perchè probabilmente lo volle salvare la benevolenza del Granduca, il temuto e terribile governatore.

Il disturbo degli inviti era scemato per Federico, ed i suoi studii molteplici potevano più liberamente essere curati: ma forse egli non vi portò tutta l'attenzione possibile, perchè al soave fiorir di primavera si era disegnato un piccolo romanzo tra Fritz ed una graziosa personcina che, accompagnata da una distinta signora, parecchie volte potè con lui abboccarsi nel giardino botanico. La cosa era affatto innocente; i due si incontravano, scambiavano piccoli ed innocenti sospiri, sorvegliati dalla signora anziana, e poscia si separavano. Nessuno seppe chi fosse la bella incognita. Non era, come taluno suppose, la contessina di Mariolles, figlia dell'istitutore del Granduca, e per la quale Fritz sentiva forte attrazione, ma un'altra donzella, il cui nome è rimasto sconosciuto.

Le memorie di questa prima palpitazione di cuore di Chopin noi non le abbiamo di mano della vittima, ma dai ricordi del condiscepolo Wielislaw, suo amico e fino ad un certo punto, diciamo così, suo paraninfo.

L'ottimo Wielislaw però ne' suoi *Ricordi* non ci ha dichiarato (e forse non lo rammentava più) il nome della Dulcinea di Federico: quello che dichiara è che egli vigilava come un cane da guardia correndo per i *gazons* circostanti al luogo del convegno. — Anzi

una volta, scorto Papà Chopin che, forse subodorando qualche cosa, era venuto a cercare il suo rampollo, il Wielislaw gli venne incontro, e negò che Federico si trovasse in quei paraggi, e la fece con tanta sicurezza che il genitore se ne andò, ed il giovane innamorato non ebbe a subire la punto inopportuna sfuriata paterna.

Non andò guari che della romantica avventura svanì perfino il ricordo: d'altra parte Federico aveva il non lieve peso degli esami di licenza liceale da smaltire. Venne il luglio: gli esami furono tutti superati: Fritz non ebbe premio, ma strappò *la lode*. Questa era più che sufficiente per coronare la gioia ineffabile che già sentiva per non dover più oltre sentirsi attaccato ai banchi di scuola. La sera del giorno della liberazione Fritz andò a teatro a bearsi colle melodie rossiniane della *Gazza ladra*, unitamente al suo amico Kolberg: al domani il giubilante Federico scrisse e poi mandò al Kolberg una *Polonese* che intitolò d'*Addio*; era il saluto, senza rimpianto, alla scuola, ed il *trio* della *Polonese* appariva costrutto sopra un tema dell'opera rossiniana.

ASCENSIONE

—

CAPITOLO QUARTO

Gli studii complementari.

I. La famiglia Chopin a Reinertz nel 1826. — Federico alla scuola superiore di musica. — Giuseppe Elsner. — Chopin in classe e fuori.

II. Morte di Emilia Chopin. — Le vacanze del 1827 a Stryzew. — Esuberanza creatrice. — Un altro profilo di Federico.

III. Dispensa dagli esami nel 1828. — Viaggio a Berlino. — Una fermata a Celichowo. — L'ultimo anno di studio. — L'incoronazione di Nicolò I. — Lipinski e Paganini. — Chopin dichiarato *genio musicale*.

I.

A Reinertz, nella Silesia, un piccolo monumento con un medaglione ricorda il soggiorno che vi fece nell'estate 1826 Federico Chopin colla madre e colla sorella Emilia. I medici avevano consigliata alla signora Giu-

stina la cura a quella stazione termale, onde vedere di rafforzare la salute sempre un po' cagionevole dei due figliuoli. Federico descrisse, al solito molto vivace-

Ricordo posto in memoria di Chopin a Reinertz.

mente in numerose lettere ai conoscenti, la fisionomia dei luoghi e dei bagnanti; l'ambiente un po' provinciale vi è mirabilmente ritratto, e sfilano nella loro spesso grottesca apparenza i coscienziosi bevitori dell' acqua

salutare, e ad una ad una sono illustrate le quindici *caricature di professori* che componevano la grama orchestra.

A Reinertz non era possibile trovare un buon pianoforte: ma questa circostanza non salvò Chopin dal dare due concerti di beneficenza, quantunque ogni fatica fosse a lui vietata durante la cura: Federico si trovava allora in uno stato di debolezza che preoccupava assai, ed in complesso il soggiorno a Reinertz gli tornò giovevole, sebbene egli non facesse che poche e brevi escursioni. La cura però non servì guari alla sorella Emilia, la quale accennava ad un deperimento continuo, e formava l'inquietudine costante della mamma. Al ritorno la famiglia Chopin si fermò a Breslavia: ed ivi Federico potè conoscere due distinti maestri di cappella, lo Schnabel ed il Berner, avendo per essi lettere di presentazione dell' Elsner, direttore della Scuola superiore di Varsavia, alla quale pochi giorni dopo Chopin si sarebbe iscritto. Ai due maestri erano già note le qualità eccezionali dell'adolescente, per cui Federico trovò un accoglimento di collega a collega. Ma il tempo stringeva e quindi dopo pochi giorni si riprese la strada di casa.

L'iscrizione regolare di Federico al primo corso di composizione alla scuola ebbe luogo subito, ed oltre a ciò Chopin una volta alla settimana seguiva l'insegnamento teoretico dell' armonia e del contrappunto all'Università. Le esercitazioni pratiche avevano luogo tre giorni ogni settimana al Conservatorio, e naturalmente Federico non vi poteva mancare: ma per quanto riguardava le classi di pianoforte e di organo la dispensa era larga, perchè ognuno sapeva che egli tro-

vavasi al caso piuttosto di dare che di ricevere lezioni.

Giuseppe Elsner era un buon compositore, e — ritenuto, che di quegli anni, come per lungo tempo di poi, la classe meglio quotata fra gli autori musicisti era agli occhi di molta gente quella dei compositori teatrali, — si trovava molto in alto nella considerazione pubblica pel successo di parecchi lavori, e specialmente del " Re Leszek, il Bianco ". L'Elsner, per fortuna sua e de' suoi discepoli, non apparteneva alla orrevole classe dei pedanti. Logicamente e per debito d'ufficio aveva la regola per insegna, ed onestamente credeva che la guida dovesse essere ferma per l' allievo; ma dalla correzione alla ferula, dal consiglio ai ceppi c'è molta distanza, ed il maestro sapeva ben distinguerne i confini. Quanto a Chopin era ben noto all' Elsner, come a tutti, che si trattava di un discepolo eccezionale: quindi, riprendendo le limitate nozioni impartite dallo Zywny e metodicamente insegnandogli il contrappunto, l' Elsner era disposto a lasciargli fino ad un certo punto le briglie sul collo. La fantasia del giovane l'aveva da tempo colpito, egli non voleva, nè poteva legarle le ali: il suo còmpito era quello di non ostacolarla, ma di prepararle il terreno, famigliarizzando l' allievo coi modi più facili e normali di espressione: quindi erano inutili gli imperiosi ammonimenti, le coazioni continue, la restrizione elevata a principio. Certo la bisogna non era facile per l'Elsner, perchè implicava l'applicazione di un sistema completamente diverso da quello che conveniva agli altri alunni. Ma egli, anche facendo uno sforzo su sè stesso, si studiò fin da principio di non pesare sul discepolo,

che glie ne seppe grado durante tutta la vita, e lo richiese di consigli nei momenti difficili della carriera, specialmente quando, come vedremo, a Parigi Kalkbrenner gli tese come un tranello. E Chopin firmò, anche molto tempo dopo, le sue lettere all'Elsner con tanto di " devoto allievo ": mentre l'Elsner di ricambio dichiarava che Chopin doveva tutto a sè stesso e si qualificava " con poco merito molto fortunato professore di armonia e contrappunto ".

Elsner e Chopin erano di sostanza, fin dal 1826, malgrado la differenza d'età e di autorità, due buoni amici i cui rapporti furono costantemente sereni e senza contrasti. Viceversa poi l'Elsner, direttore della Scuola Superiore di musica, si trovava in vivo dissenso col Soliva, direttore del Conservatorio. Ma un bel giorno, per intromissione di comuni amici, la pace direttoriale fu conclusa, e sigillata dal fatto che l'Elsner colla sua famiglia si recò ad occupare un appartamento nel Conservatorio. Ed in questo appartamento Elsner, che amava molto la sua giovane schiera d'alunni, radunava assai spesso a geniale convegno gli allievi più promettenti, Chopin, i due Nitecki, Dobrzynski, Giovanni Stefani, Giulio Fontana (fin d'allora molto amico di Federico, del quale si costituì poi da sè esecutore testamentario artistico) ed altri; la signora Elsner, persona molto gentile e colta, stata artista all' *Opera* di Varsavia, faceva con grande affabilità gli onori di casa, e la figlia signorina Emilia cantava con bella voce di soprano.

Il Dobrzynski, or ora nominato, era nella classe il rivale più poderoso di Chopin: aveva talento discreto e notevole facilità, ed essenzialmente la regola era per

lui parola di vangelo. Stoffa di scolaro prezioso, non c'era caso che fallisse mai nelle esercitazioni pratiche, nell'armonia e nel contrappunto; il professore ne andava beato ed orgoglioso, ed in cuor suo credè per parecchio tempo che questo suo allievo avrebbe finito per salire molto in alto, forse più in alto del fantastico e bizzarramente originale Chopin. Questi, se tralasciava il suo pianoforte, e doveva scrivere per parecchi strumenti o per le voci, o se doveva affrontare la partitura orchestrale, si sentiva impacciato: fece allora per obbligo di programma i còmpiti che gli vennero prefissi, ma restrinse all'indispensabile questa parte di lavoro.

Ed appena finito il suo quotidiano debito scolastico egli si sentiva un altro individuo; sparivano le nebbie, una luce purissima lo inondava, mille visioni gli attraversavano la mente, e molte egli ne fissava sulla carta all'insaputa del maestro; e queste furono in gran parte pagine che meravigliarono il mondo, e che anche oggidì sono riconosciute capolavori.

II.

Questo curioso esemplare di allievo che fu Federico Chopin per tre anni, dal 1826 al 1829, era dai migliori artisti già tenuto nel più alto concetto: egli poi per conto proprio seguiva colla più viva attenzione il movimento musicale anche fuori del suo paese, continuando con vero ardore a compulsare quante novità arrivavano dall'estero al cortese e premuroso Berezina. E così si può dire che in quegli anni Fe-

derico, studiando attentamente la tecnica e lo stile di quanta musica passava per le sue mani, fermissimo sempre al suo incomparabile Bach nelle ore di tranquilla riflessione, imparò per via di comparazione almeno altrettanto che alla Scuola musicale, alla quale era ascritto. Federico aveva poi anche presa l' abitudine di passare al deposito di pianoforte del Bucholz, che era uno dei negozianti principali della città, e di provarvi gli strumenti, sedendo ad improvvisare; ciò naturalmente tornava molto gradito al proprietario, il quale allorchè pensava che Chopin fosse per arrivare ne avvisava magari qualche amico. E non andò molto che altri negozianti di pianoforti e di *pantaleoni* di Varsavia invitarono Federico a visitare spesso i loro locali, e lo avvisavano dell'arrivo di strumenti nuovi: Chopin veniva, ed il suo lodo costituiva come un brevetto per lo strumento che trovava subito un acquirente. Nella *Gazeta Polska* di quegli anni si trovano non infrequenti accenni a tali visite di Chopin, come efficace *réclame* per le case che se ne ritenevano onorate.

L' aprile 1827 doveva essere funesto alla famiglia Chopin, così esemplarmente unita: il decimo giorno del mese si spegneva quattordicenne la povera Emilia, fiore di gentilezza e di bontà. Era stato uno strazio per i parenti l'esistenza di quella soave fanciulla negli ultimi tempi. Tornata da Reinertz, il deperimento s'era venuto sempre più accentuando; finchè le uggiose giornate della nebbia autunnale e del freddo non erano sopraggiunte, la malata era portata nel giardino, ove la veduta della Vistola così animata la ricreava. L'Emilia aveva piena conoscenza del suo stato di-

EMILIA CHOPIN
ultima sorella di Federico, morta quattordicenne nel 1827.

sperato: ed invitata a scrivere sull'album di una persona amica, vi vergò questa commovente quartina:

Mourir est mon sort!
Je ne crains point la mort,
Mais je crains de mourir
Dans votre souvenir!

Accaduta la catastrofe, non resse più il cuore ai parenti di rimanere nell'appartamento dove tutto parlava del buon angelo scomparso, e nel giugno la famiglia Chopin cambiò quartiere, recandosi ad abitare nella strada chiamata *Sobborgo di Varsavia*, palazzo Krasinski. Famiglia e pensionato occuparono un apparta-

mento al secondo piano nell'ala attinente al palazzo, ed a Federico fu assegnata una camera modesta, ma però col suo pianoforte e con una scrivania per lavorare. La sua assiduità al lavoro era sempre esemplare, facendo egli camminare di conserva quanto gli assegnava l' Elsner, e quanto gli fioriva continuamente nel cervello.

Gli esami furono, come è facile pensare, superati colla maggior facilità: egli sarebbe stato maturo per classi ben superiori alla prima ove era iscritto. Pochi giorni dopo Federico partì per passare le vacanze a Stryzew, nella provincia di Posnania, presso la sua madrina contessa Anna Scarbek, andata sposa al conte Wiesiolowski. La vastissima tenuta di Stryzew confinava con quella di Antonin, proprietà del Principe Antonio Radziwill, presso il quale Federico trascorse spesso intere giornate, intrattenendosi d'arte, e sempre più entrando nelle grazie non solo del Principe mecenate ma anche dei numerosi frequentatori di quella casa largamente ospitale.

Ritornato al principio di ottobre a Varsavia, Federico riprese lo studio regolare *pro forma*: ma il suo fervore di attività cerebrale era continuo, tanto che forse ne andava pregiudicata la salute. Era giunta l'epoca dell'esuberanza artistica creatrice, e non passava settimana che egli non mettesse sul telaio qualche nuovo lavoro che poi limava a suo bell'agio. Tutte le produzioni del 1827, pubblicate anche a parecchi lustri di distanza, sono di una genialità e di un vigore di getto tali che sotto questo aspetto non furono superate.

Anzi sono più specialmente le magnifiche ispirazioni

di quel tempo che fecero poi dire a qualche critico che sotto un certo aspetto Chopin non aveva artisticamente mantenuto quanto da principio prometteva.

Se vi hanno al mondo degli incontentabili, il cielo dia loro la difficile pace; — nulla, a mio avviso, è più difficile al mondo che determinare il ciclo entro il quale è destinato ad evolgersi uno di quegli ingegni superiori nei quali, come scriveva Manzoni, l' Eterno parve volere " Del creator suo spirito — più vasta orma segnar „. Fissare *a priori* la trajettoria di un genio è vietato alla critica che sa: eppure questo peccato di alta presunzione si è fatto oggidì comune nella massa degli incompetenti che audacemente ingombrano il giornalismo quotidiano: la stoltezza sta in ragione diretta dell'ignoranza. Lasciamo i gazzettieri alle loro divagazioni, ed auguriamoci che anche il nostro secolo possa portare in alto nomi gloriosi, come il secolo XVII portò quelli di Bach e di Marcello nati sullo scorcio, il XVIII quelli di Mozart ed Haydn; il XIX quelli di Beethoven e di Chopin.

Verso la fine del 1827 il pittore Miroszewski fece un ritratto ad olio di Federico che fu trovato molto somigliante. Dello stesso artista sono i ritratti di Nicola e Giustina Chopin, di Isabella andata poi sposa ad Antonio Barcinski, e di Alberto Zywny; insieme a questi ritratti i nipoti e pronipoti di Chopin conservano ancora quelli delle sorelle dell'artista, la Luisa dipinta ad olio da Ziemecki e l'Emilia in miniatura.

Di Chopin diciassettenne si trova un profilo scritto qualche anno dipoi da un suo contemporaneo, Eugenio Skrodzki, ed anche questo può interessare il lettore, per cui giova riportarlo testualmente.

FEDERICO CHOPIN adolescente.
Da un ritratto del pittore Mircszewski.

" Nulla aveva allora Chopin che preannunciasse il
" futuro favorito dei saloni più eccelsi dell'Aristocrazia
" europea, l'uomo che vide poi cadere a' suoi piedi tante
" regine della moda. Di statura media, non molto ben
" conformato, col petto rientrante, egli aveva l'aspetto di
" un uomo minacciato dalla malattia che aveva rapito
" la sorella. La sua fronte era larga e spaziosa: l'occhio
" espressivo, di colore grigio-giallastro, fermava l'atten-
" zione di chi lo osservava, ma non si può dire che rispec-
" chiasse la genialità. I capelli erano folti, scuri, con
" riflesso alquanto rossiccio. I tratti del viso non erano
" belli: il naso grande dava una certa caratteristica alla
" figura: il complesso del volto era interessante. I denti

" erano già un po' avariati, e gli causavano spesso sof-
" ferenze. Il piede era piccolo, e le mani erano bellis-
" sime, bianche, le dita rosee egli abbandonava spesso
" con una certa ostentazione sui ginocchi. Vivace nei
" movimenti, spiritoso ed anche frizzante nella conver-
" sazione, era tenero per i genitori, ossequioso con tutti,
" malgrado sentisse una evidente superiorità. Simpatico
" e distinto, egli non presentava traccia di bizzarria,
" come succede talvolta al genio. Preferiva a qualunque
" altra compagnia la società di signore eleganti, intelli-
" genti, briose, e questo lo salvava dall'essere libertino
" o male educato. Odiava le bibite: il genitore, oriundo
" di un paese ove il succo d' uva è molto in onore, fa-
" ceva arrivare vino dalla Francia, e lo trincava cogli
" Scarbek e con altre persone di Varsavia: avrebbe
" voluto che il figlio ne usasse onde rinforzare la salute,
" ma Federico a mala pena ne trangugiava un bicchierino
" ed annacquato per giunta: l'istinto gli indicava il bere
" come nocivo. Facile ai raffreddori, procurava di non
" uscire se la giornata era umida: e con opportuni ri-
" guardi era ben raramente indisposto: fino ai venti
" anni una volta sola cadde ammalato, era delicato ma
" sano. Sopportava benissimo il viaggiare, che a quel
" tempo era pure faticoso. Lavoratore fervoroso, si met-
" teva, quando era a Varsavia, a letto sempre prima
" di mezzanotte, perchè sapeva per esperienza che in-
" frangendo tale regola non avrebbe potuto prender
" sonno, e la domane non sarebbe stato capace di la-
" vorare, il che gli era estremamente ostico ".

Questo profilo è meno levigato del precedente che ho riferito, e che la penna di una ammiratrice ha tracciato: essenzialmente da esso non discorda e ci

persuade forse di più, quantunque sfati la leggenda dello sguardo ceruleo e della chioma d'oro.

Massimo fastidio per Federico era venir distratto dal suo lavoro. Così egli, ricevuta una lettera da Parigi del pianista polacco Sowinski, che a nome della redazione della *France musicale* (il giornale di Fétis) lo pregava di mandare un articolo sulla musica e sui musicisti in Polonia, in luogo di rallegrarsi di ciò che la richiesta provava la sua notorietà in un paese artisticamente molto importante, quasi se ne adontò; rispose che non poteva occuparsene, che egli non era al caso di dare maturo giudicio: insomma non volle saperne, a rischio d' inimicarsi naturalmente le persone autorevoli che ne lo avevano sollecitato.

Le sere libere dal lavoro, a Chopin era concesso il teatro d'opera od il concerto. Tenevano di preferenza il manifesto allora *Il Flauto magico* di Mozart, l'*Otello* di Rossini, il *Freischütz* di Weber, che Chopin ammirava assai. I concertisti si producevano con molta abbondanza, ed il favore del pubblico era specialmente dichiarato pei pianisti. Ad uno dei più favoriti tra di essi, a Giovanni Nepomuceno Hummel, Chopin ebbe occasione di essere presentato, e questi giudicò subito il giovane collega come un prediletto delle Muse: pose a lui molto affetto, e non trascurò mai occasione di informarsi premurosamente dello stupefacente amico, se gli avveniva di incontrarsi con qualche Polacco.

III.

Ormai anche il primo semestre del 1828 era trascorso: tornò il luglio coll'afa soffocante, e si aprirono gli esami della Scuola Superiore di musica. Chopin fu dispensato dagli esami per volontà del direttore, che li riteneva per lui assolutamente superflui, e potè partire assai presto per la campagna, così indicata per la sua salute; anche in quell'anno lo vollero a casa loro a Stryzew i buoni amici Wiesiolowski.

L'Elsner si trovava curiosamente impacciato per classificare Chopin nel suo rapporto annuale; non poteva rinunciare alla sua qualità di pedagogo, e con tutto ciò era impossibile non si arrendesse anch'egli all'evidenza circa il talento eccezionale dell'allievo. Egli non era certo invidioso, ma si sentiva talvolta scombussolato di fronte alle pagine che Chopin gli veniva disinvoltamente ponendo sotto gli occhi. A quel tempo Federico aveva già al suo attivo, per tacere del resto, la *Sonata* in *do minore* dedicata all'Elsner stesso ed il *Rondò à la Mazur*; come era possibile iscrivere in una categoria di scolari un produttore di tal fatta? Elsner pensò, riflettè: non poteva sanzionare le audacie presenti, fors'anche non voleva pregiudicare le future. Finalmente prese una risoluzione: qualificò Federico Chopin come un *ingegno speciale*: in tal modo aveva salvato la capra della sua dignità ed i cavoli della scuola.

Le dieci settimane di villeggiatura avevano rimesso in carreggiata la salute di Federico, quando egli rientrò

il primo settembre a Varsavia, colla più ferma intenzione di rimettersi subito e con ardore a far passare sotto le forche caudine dell'insegnamento ufficiale quanto potessero ancora trovare di eterogeneo e di anormale i barbassori della scuola.

Se non che, appena tornato all'ovile, gli si presentò una nuova e forte tentazione sotto forma di un viaggio a Berlino.

L'Università Berlinese aveva ottenuto dal Re di Prussia l'autorizzazione d'invitare molti dotti Europei a tenere sedute di *studiosi della natura* sotto la presidenza di Alessandro Humboldt. Era questa riunione una specie di preludio a quei congressi che dopo un mezzo secolo dovevano diventare un'epidemia che avrebbe infierito dovunque: ma allora il convegno non era aperto a tutti, occorreva un invito speciale, logicamente limitato alle notabilità scientifiche più in vista. Il professore Jarocki, egregio zoologo di Varsavia, che poco prima una dissertazione sui “ Ragni tessenti „ aveva segnalato assai al mondo dei cacciaragni, era stato invitato a far parte del dotto sinedrio, e propose ai parenti di Chopin di condurre seco Federico, il quale avrebbe potuto così conoscere elevate personalità musicali. Siccome il principe Radziwill si sarebbe trovato per quella circostanza a Berlino, così Chopin avrebbe potuto pel suo tramite avvicinare il glorioso Gaspare Spontini, che, giusta la voce che correva, doveva allora produrre nella capitale della Prussia il suo *Ferdinando Cortez.*

Migliore occasione non poteva presentarsi per Federico, e quindi la proposta del Jarocki fu ben volentieri accettata. Il nove settembre la partenza ebbe

luogo in una di quelle diligenze prussiane, che mettevano a dura prova le ossa dei viaggiatori, sconquassandole con terribile regolarità. La società della carrozza non era guari scelta, e vi erano in prospettiva cinque giorni di viaggio d'andata contro due sole settimane di permanenza. Federico aveva da principio una certa apprensione, ma si trovò presto rassicurato, non sofferse nel viaggio, e fu durante il tragitto così di buon umore che giuocò più d'un tiro ai compagni del veicolo, scrivendone poi spiritosamente ai parenti ed agli amici, come era suo costume. A Berlino Federico ed il mentore alloggiarono alla locanda *Zum Kronprinz*, dove si trovarono discretamente, e dove Chopin, trovato un pianoforte, si diede tosto a preludiare, eccitando la meraviglia del padrone. La sera stessa il *Sacrificio interrotto* di Winter al teatro dell'Opera avrebbbe tentato assai Chopin; ma egli dovette seguire il bravo naturalista che lo spupazzava, e recarsi ad un ricevimento dal professore Lichtenstein, dove coll'Humboldt, che impressionò molto Federico per la nobile espressione del viso, trovò una quantità di messeri che gli parvero caricature.

Nei giorni seguenti Chopin cercò di sfuggire agli artigli del suo momentaneo tutore, ed ai ricevimenti minacciati. Fu più libero di sè, ma non potè esimersi dal gran simposio ufficiale in onore degli scienziati: vi si annoiò mortalmente, ebbe l'impressione che quei sapienti commensali lo guardassero in cagnesco, e se ne vendicò illustrando umoristicamente i nasi più insigni dei banchettanti.

Le impressioni che Federico ricevè dalle opere e dalle riunioni musicali a cui assistè furono coscien-

ziosamente registrate nelle lettere alla famiglia. Egli sentì all'*Opera* lavori di Spontini, di Winter, di Onslow, il *Freischütz* di Weber, il *Matrimonio segreto* di Cimarosa, ma si sarebbe aspettata una interpretazione migliore, per quanto l'insieme fosse migliore di quello di Varsavia. Due sole artiste furono elogiate, la Tibaldi contralto e la von Schätzel soprano, quantunque quest'ultima accomodasse a modo suo la musica, omettendo magari i vocalizzi difficili e le scale cromatiche. Alla *Singakademie* le cose andarono meglio, e l'oratorio di Haendel, *Cäcilienfest*, trasse Chopin all'entusiasmo.

I giorni passavano, Chopin aveva visitato Museo, Palazzo Reale, gallerie, aveva passeggiato in lungo ed in largo la città, ammirando più le mostre dei negozi della *Unter den Linden* che il femmineo sesso, si era recato a sfogliare tutta la musica nuova che si trovava nella libreria musicale Schlesinger, aveva visitato due fabbriche di pianoforti, senza riuscire però a trovare uno strumento eccellente. Soltanto il professore Lichtenstein, troppo occupato nel momento, non gli aveva mantenute le promesse conoscenze di eminenti artisti, ed il Radziwill non era venuto a Berlino. E così egli non potè che vedere da lontano Spontini, Mendelssohn, Zelter ed altri musicisti che bramava avvicinare. Era annunciato l'arrivo di Paganini, ma il programma segnava la partenza pel 28 del mese, e non vi erano deroghe possibili. Così in quel giorno Jarocki e Chopin lasciarono Berlino dirigendosi verso la Posnania.

Fu in quel viaggio di ritorno che accadde un episodio, che tutti i biografi di Chopin ricordano come

uno dei più caratteristici della giovinezza sua, cioè la seduta musicale improvvisata a Celichowo, una delle stazioni nelle quali la posta sostava. C'era un ritardo imprevisto per il cambio dei cavalli che non si potè far subito, ed i viaggiatori furono avvisati che bisognava fermarsi qualche ora all'albergo. Jarocki e Chopin fecero una scorsa per la graziosa città, poscia ritornarono all'albergo per pranzare. Il bravo naturalista s'assise placidamente al desco: Chopin adocchiò un pianoforte nella camera vicina nella quale penetrò, e cominciò a preludiare. Lo strumento non era cattivo e quindi Federico, dimenticando il pranzo, si mise ad improvvisare, ed andò via via infervorandosi tanto che l'ora del desinare era ormai trascorsa.

Intanto l'un dopo l'altro erano venuti a fargli corona prima un vecchio signore che rimase estasiato, poi tutti i viaggiatori e gli ospiti della casa, il mastro di posta, la moglie, le due figlie, tutti attratti dalla straordinaria genialità di quella musica. Molto tempo passò, e l'artista, che pareva trasfigurato, continuava ad improvvisare, quando la stentorea voce del conduttore venne ad intimare: " In vettura! I cavalli sono all'ordine! „. Allora Chopin tornò in sè, ed alzatosi fece atto di chiudere il pianoforte: ma tutti lo pregarono con tanta insistenza, che egli dovette riprendere e suonare ancora. Quando poi, stanchissimo, egli si staccò dallo strumento, tutti sembravano esaltati per il suo talento e non sapevano come dimostrargli la loro ammirazione. Il vecchio professore che primo si era avvicinato era un musicista tedesco, e balbettando per l'emozione dichiarò a Chopin che non osava nemmeno stringergli la mano, e che Mozart avrebbe

ciò fatto se l'avesse sentito, tanta era la sua bravura. Il mastro di posta dichiarò che quello era il più bel giorno della sua vita; la moglie, le figlie, tutti i presenti stavano a fargli festa. Chopin suonò ancora una *mazurka*; poscia le albergatrici gli riempirono le tasche di dolci e di frutta, fecero rifornire il cocchio di provviste e di vini, ed il maestro di posta, alzato Federico di peso sulle sue braccia nerborute, lo volle portare trionfalmente nella carrozza.

A Posen i viaggiatori si fermarono due giorni, e furono premurosamente ricevuti dall'Arcivescovo Wolicki. Dopo altro cordiale accoglimento del principe Antonio Radziwill e musica relativa, preso l'*extrapost* perchè si era molto in ritardo, il 6 ottobre Chopin vide spuntare sul lontano orizzonte con non poco gaudio le torri di Varsavia.

Al domani Federico Chopin riprese, per nulla esaltato dai successi che aveva avuto qua e là, docilmente il suo posto nella scuola. Elsner era ormai persuaso che Chopin doveva per la gloria dell'arte essere lasciato a sè stesso, alle nuove vie che cercava; egli aveva troppo criterio per non riconoscere che l'ispirazione di quel suo geniale allievo era schietta ed improntata ad una originalità completa. Invano si sarebbe cercato in altri compositori anche esteri un sentimento così nuovo, una freschezza di trovate, una fluidità, una poesia di melanconia e di dolore, un modo proprio di concepire e di esprimersi, quali Chopin andava rivelando in molte composizioni che costituiscono già un rilevante bagaglio artistico. A diciannove anni, nell'età nella quale la maggior parte degli artisti cerca ancora la sua strada, Chopin affermava in modo perspicuo la

sua personalità; il suo talento non era più una nebulosa, spiccava come astro fiammante. Egli meritava che Roberto Schumann, di fronte alle prime sue manifestazioni musicali, lo proclamasse " la più audace e la più fiera anima di poeta della sua epoca „.

Quell'ultimo anno di corso, dunque, fu più di apparenza che di sostanza: ormai nessun legame poteva venire imposto all'impeto di quello sfolgorante ingegno. La scuola non fu più un peso: era una formalità alla quale Federico si sottoponeva per un lodevole riguardoso ossequio al professore che aveva imparato a stimare ed amare. Ciò che piuttosto costituì per Chopin un tormento in quell'inverno 1829 fu il sèguito di convegni mondani ai quali egli si poteva sempre meno sottrarre. Inviti, ricevimenti gli toglievano spesso ore indispensabili di riposo fisico, lo mettevano alla tortura di prodursi e magari di dover improvvisare davanti ad un uditorio che di rado gli era simpatico. Che più? Toccò perfino a lui di non potersi rifiutare alle preghiere di qualche graziosa signora: e Federico Chopin fu visto ad inchinarsi e dovette suonare *polke* e *galopades* per far ballare la gente! Egli stette qualche volta per diventare idrofobo!

A metà del maggio questa grande società mondana di Varsavia ebbe, come tutto il paese, un diversivo nella notizia inaspettata che lo Czar Nicolò I sarebbe venuto per farsi incoronare, col consueto rito solenne, Re di Polonia. Pochi giorni dopo giunse effettivamente a Varsavia il Sovrano colla Imperatrice, coll'erede del trono e con un grande codazzo di alti funzionari e di autorità. Stavano fra i pezzi grossi il principe Ferdinando di Prussia, l'Humboldt ed il principe Antonio

Radziwill, il quale si fece premura di venire a visitare la famiglia Chopin.

La funzione dell'incoronazione ebbe luogo con pompa magnifica il 24 maggio nella cattedrale di San Giovanni; trecento artisti eseguirono una nuova messa dell'Elsner, chiamata appunto *Messa dell'incoronazione*, lavoro di un valore musicale rilevantissimo, e che Chopin stesso giudicò essere una delle più belle composizioni religiose del suo tempo.

Ma, a parte le lustre delle feste ufficiali, ciò che più interessò Chopin fu l'arrivo a Varsavia di due violinisti, il polacco Lipinski e Nicolò Paganini.

Il Lipinski conobbe Federico e d'allora in poi non cessò dall'avere per lui una vera ammirazione: *malgré l'éloignement et les obstacles*, gli dichiarava ancora nel 1844 in una lettera da Dresda, *la bienveillance durera et doit toujours durer*. Ed in questa lettera egli si dichiarava " vero adoratore di Chopin, celebrità europea, il cui nome era divenuto la gloria della sua nazione ".

Paganini rimase a Varsavia dal 23 maggio al 19 luglio, dando dieci concerti al teatro Nazionale. Per verità il genovese ebbe un successo sbalorditivo, ed oscurò da allora l'astro del buon Lipinski, il quale ne rimase un po' amareggiato. Chopin non capiva in sè dall'entusiasmo per Paganini, e trovava che nemmeno le fioriture canore della famosa Catalani ottenevano l'effetto delle iridescenze paganiniane.

Come Liszt era già stato colpito dal violinista genovese, tanto da cambiare stile, così Chopin vide nel Paganini l'antesignano del romanticismo che correva a dar battaglia ai vecchiumi del classicismo; ed anche egli mordè all'amo di quella tecnica trascendentale,

oltre la quale pensava non si sarebbe mai potuta spingere la virtuosità. Qualche traccia di questo nuovo genere paganiniano non si può negare si trovi in alcuni fra gli studi di Chopin, che effettivamente mirano

GIUSEPPE ELSNER

ad allargare i confini della tecnica pianistica. Del suo culto al grande violinista sono anche prova evidente le Variazioni che portano per titolo *Souvenir de Paganini,* e che furono pubblicate per la prima volta nel 1872, secondo Niecks, nel supplemento della *Warsaw Echo Musyczne,* quantunque poco aggiungano alla nomèa di Chopin, giusta quanto Paderewski ha dichiarato all'Huneker.

Il domani della partenza di Paganini, cioè il 20 luglio, cominciarono gli esami finali della scuola: Chopin vi

prese parte, e splendidamente. Finalmente l'antipatica parola *esame* non sarebbe stata mai più pronunziata: ufficialmente Chopin era artista licenziato ed indipendente, sebbene l'arte non avesse aspettato il responso de' suoi professori per baciarlo in fronte.

L'ottimo Elsner tirava libero il fiato: poteva sciogliere qualunque riserva. E, con mano ferma nel rapporto alle autorità segnò accanto al nome di Federico Chopin la dichiarazione di *genio musicale!*

CAPITOLO QUINTO

I primi concerti all'estero ed il primo romanzo.

I. Viaggio a Cracovia ed a Vienna. — La Mecca musicale nel 1830. — Chopin ed i musicisti Viennesi. — Concerto al Teatro di Porta Carinzia.

II. Sosta a Praga. — Il professore Hanka. — Passaggio a Dresda. — La stampa Viennese e la Polacca. — Progetti di viaggi.

III. L'ideale di Chopin. — La passione ispiratrice. — Costanza Gladkowska. — Una visita a Stryzew e ad Antonin. — Attività di lavoro. — L'ultimo Natale in famiglia.

Nel 1829 agli esami, che per fortuna di Chopin furono gli ultimi, non seguì la consueta partenza per la campagna: ma Federico, libero finalmente da ogni pastoia di insegnamento ufficiale, ex-scolare singolare, perchè a lui si era già rivolta l'attenzione del mondo musicale dovunque, in patria cioè e fuori, spiccò più lontano volo, mettendosi in viaggio per Cracovia, Vienna e Praga con quattro amici suoi, Celinski, Hube, Maciejowski e Brandt.

La compagnia era oltremodo simpatica ed allegra, ed il padre Nicola aveva molto volentieri dato il suo assenso: e se gli amici di Federico erano gitanti per istruzione e per isvago, egli aveva bravamente un altro

obbiettivo, dal momento che nel baule aveva messo parecchia musica, e segnatamente composizioni con orchestra. Chopin mirava specialmente a Vienna, considerata allora come la capitale della musica; e la decisione di recarvisi era tanto più opportuna in quanto che egli, naturalmente timido, da tempo rispondeva allo Zywny, agli Scarbek, allo stesso Elsner, che insistevano circa la convenienza di farsi conoscere personalmente all'estero, che essi avevano ragione, ma che l'essere applaudito in patria non significava punto ottenere il successo fuori, a Vienna od a Parigi. L'aver trovato modo di andare a Vienna in brigata vinceva ogni esitazione, e specialmente allontanava il pericolo che Chopin, messosi in cammino, dopo due o tre tappe ritornasse a casa.

Chopin partì con speciali lettere di presentazione per famiglie polacche residenti a Vienna, fra gli altri per casa Husazewski molto cordialmente ospitale, e con commendatizie calorose dell'Elsner pel violinista Schuppanzich, stato tanto amico di Beethoven, e che era allora direttore dell'orchestra dell'Opera imperiale, e per l'editore Haslinger. Occorre notare che fin dall'anno precedente Federico Chopin, per consiglio di un tedesco, ex-professore alla Scuola Superiore di musica (certo Würfl che poi si era trasferito a Vienna), aveva mandato all'Haslinger parecchi pezzi da pubblicare, e che il magno editore se li teneva, insieme a molta altra roba, silenziosamente in conserva, con quella olimpica indifferenza che anche oggidì caratterizza i distributori della pubblicità editoriale in tutte le parti del globo. Almeno per questo verso Chopin sperava di ottenere qualche utile risultato.

Fatta una prima sosta a Cracovia, la città dai patriottici ricordi cari ad ogni cuore polacco e dai pittoreschi dintorni, i giovani si misero in diligenza e dopo quarantotto ore filate arrivarono il 31 luglio a Vienna.

La capitale austriaca era in quegli anni considerata come la Mecca musicale per eccellenza. Chopin ne varcò le mura con riverenza: pensava che Haydn vi si era rifugiato, che Mozart e Beethoven vi avevano vissuto e composto, che egli forse stava per chiedere a Vienna il verdetto solenne circa l'arte sua, e si turbava. Ben presto però si fece animo: visitò di corsa la città cogli amici, ne vide i musei, le gallerie, le curiosità, ne ammirò l'eleganza. Subito Vienna gli parve, anche come ambiente d'arte, di gran lunga superiore a Berlino, e si diè attorno a cercare delle persone alle quali era indirizzato. Tutte gli fecero il miglior viso: il Würfl, gli Husazewski premurosi oltremodo, e perfino l'editore Haslinger; questi gli aprì le porte del suo fondaco, glie ne fece con molto garbo gli onori, e promise che assolutamente la musica che Chopin gli aveva mandata l'anno prima sarebbe stata stampata nel fascicolo dell' " Odeon „ di prossima pubblicazione.

Sono molto precise e curiose le memorie che Federico scrisse a casa circa questa sua prima comparsa nella città degli Absburghi. Il teatro di opera italiana aveva già finito la stagione; all'Opera tedesca egli sentì lavori di diverse scuole, *Joseph* di Méhul, *la Dame Blanche* di Bojeldieu, *la Cenerentola* di Rossini, *il Crociato in Egitto* di Meyerbeer: cori ed orchestra parvero a Federico eccellenti. " Povera cosa „, per contro, gli sembrarono i concerti, uno eccettuato, al quale prese parte Mayseder.

Rapidamente egli conobbe tutte le notabilità del mondo musicale. Schuppanzich, che oltre alle sue funzioni musicali era attivo organizzatore di concerti, l'animò a farsi sentire: e gli promise una seduta speciale di quartetti Beethoveniani (dei quali egli fu specialista famoso, avendo eseguito per primo, sotto le indicazioni dell'autore, quelli dell'ultima maniera), poichè la serie delle audizioni ordinaria era terminata: la seduta poi non si potè combinare. — Franz Lachner, compositore, professore di piano, violoncello, organo, primo maestro di cappella al *Kärnthethor Theater*, un uomo insomma che aveva le braccia lunghe, lo accolse come un amico. — Alberto Gyrowetz che da lungo tempo, dal 1818, era grato a Federico del successo che aveva procurato ad un suo *Concerto* a Varsavia, gli fece particolare festa. — Blahetka, critico musicale reputato, volle Federico a casa sua sempre che era libero: tanto egli che sua figlia Leopoldina, pianista molto fervorosa, vedevano il giovane polacco col miglior occhio. — Czerny era la grande autorità pedagogica la cui parola faceva testo, ed i cui *Studi* del resto anche oggidì sono tra i fondamentali: e Chopin fu col reputato maestro avveduto ed ossequioso. Czerny rimase molto bene impressionato dal contegno del giovane polacco, e così il giovane idealista ed il positivista maturo si accomodarono subito. A casa Chopin scriveva: " Collo Czerny sono già amico: ho suonato parecchio con lui a due pianoforti. È un bravo uomo, ma niente altro ".

Veramente il solo che non andò guari a sangue a Chopin fu il conte Roberto Gallenberg, compositore di mediocre levatura, la cui notorietà derivava dal-

l'essere il marito di Giulietta Guicciardi, la diva ispiratrice di Beethoven, che intitolò a lei una delle sue più meravigliose creazioni, la *Sonata quasi fantasia.* Il Gallenberg era anche uomo d'affari, e poco tenero in materia: aveva allora l'impresa del *Kärnthethor Theater*, ed è sotto le forche caudine di quel messere che Chopin doveva passare per dare il suo concerto.

A quell'audizione tutti lo spronavano quanti l'avevano sentito privatamente in quei primi giorni d'agosto. " Non so come accade „ — scriveva Chopin a casa — " ma i tedeschi si meravigliano di me: ed io mi mera- " viglio di essi che hanno trovato modo di meravi- " gliarsi di me „. I due principali fabbricanti di pianoforti, lo Stein ed il Graff, avevano messo i loro strumenti a disposizione per l'*Accademia musicale*, come dicevasi allora il pubblico concerto.

Sopravvennero alcuni incidenti, ma essi furono sciolti presto, tanto che l'otto agosto Chopin scrisse a casa che la sua *Accademia* avrebbe avuto luogo l'undici col seguente programma:

Ouverture del *Prometeo* di Beethoven;

Variazioni sul tema del *Don Giovanni*;

Solo di canto della signorina Weltheim di Dresda;

Rondò alla Krakowiak;

Altro *solo* di canto;

Un piccolo ballo: — questa chiusa era una imposizione voluta dall'impresario, che non tralasciava occasione per cacciarsi avanti colla sua infelice musica coreografica.

Alla prova del concerto sorsero guai: i professori d'orchestra, sebbene retribuiti, credettero di poter trat-

tare assai leggermente il giovincello che ardiva di presentarsi colle proprie composizioni: erano di strano umore, la scrittura della *partitura* e delle *parti* non era molto chiara, qua e là c'erano sbagli da correggere: tutti si inquietavano. Per consiglio dei presenti, Chopin si rassegnò a non presentare al pubblico il suo *Rondò*, e, per non rinviare la serata, acconsentì a sostituire al pezzo mancante una improvvisazione. Frattanto il suo concittadino Nidecki parlò con garbata franchezza a Chopin, gli disse che a suo parere l'orchestrazione del *Rondò* non correva liscia, si offerse di ritoccarla, e Chopin, che non fu mai orgoglioso, gradì l'offerta.

La sera del concerto, fissato per le ore sette, la sala presentava molti vuoti: — cosa perfettamente prevedibile, perchè il nome di Chopin al gran pubblico non era noto, e la stagione era contraria. Federico, abitualmente nervoso, salutato dai battimani degli amici, trovandosi sotto le dita un pianoforte eccellente, non provò quell'impressione indescrivibile di turbamento essenziale, che è così generale ai concertisti: egli si sentì presto in completa comunicazione coll'uditorio, suonò, secondo la frase sua, " con disperazione ", il che viceversa significava slancio, impeto, calore, sicurezza elevati a grande potenza. Quando venne il momento della *Freie Fantasie*, cioè della *Improvvisazione* annunciata dal manifesto, *il régisseur* comparve e chiese al pubblico il tema sul quale l'artista doveva improvvisare; a grande maggioranza fu designata *La Dame Blanche* di Bojeldieu. Chopin si accinse al sempre periglioso esperimento: e, sebbene l'improvvisazione — secondo quanto egli, costantemente sincero, riferì ai

genitori — non riuscisse quale egli avrebbe desiderato, il pubblico ne fu scosso per modo che scoppiò nei più entusiastici applausi. E, per la viva insistenza fattagli, l'artista dovette rimettersi al pianoforte, e ricominciò a fantasticare di gusto: scelta una canzone polacca, *Chmiel* (in italiano *luppolo*), Federico la sviluppò e la lumeggiò con così felice novità di ardimento, che il pubblico, elettrizzato, " saltava sui banchi „ al ritmo della strana produzione. Il palcoscenico fu invaso allora da una folla di artisti, di giornalisti, di personaggi di alto bordo (il conte Dietrichstein, eccelso funzionario di Corte, alla testa), i quali volevano tutti felicitare l'eccezionale concertista, e fargli promettere di rimanere a Vienna almeno per un'altra *Accademia*.

Chopin interrogò poi alcuni degli amici disseminati in teatro per sapere la precisa verità sull'apprezzamento del pubblico delle poltrone. E seppe (cosa che lo divertì moltissimo e che egli col suo umorismo consueto narrò a' suoi di casa) che la sola critica gli era venuta da parte di una signora in questa forma: " Peccato che questo giovane non sia abbastanza ele-" gante! „ .... " Se questo è il solo rimprovero che mi " vien mosso „, aggiunge Chopin, " non ho di che im-" pensierirmi.... Però mi si riferisce ancora che parecchi " dicono avere io suonato troppo piano, troppo deli-" catamente per questo uditorio abituato al picchia-" mento degli artisti locali. Tanto più mi aspetto questa " censura nei giornali in quanto che la signorina figlia " del più accreditato critico martella terribilmente sul " pianoforte „.

La martellatrice era la Leopoldina Blahetka. Ma nessuno certo pensava tra le mura dei Blahetka all'acer-

bità di critiche verso il polacco. Anzi la povera martellatrice, suonando con Federico, cominciò a sentire che il cuore le faceva un po' tumultuariamente da metronomo; Chopin, subodorando il tenero, tagliò corto alla situazione: parlò alla graziosa Leopoldina della possibilità che vi sarebbe stata per lei di venire a dare qualche concerto a Varsavia, e ridusse anche le sue visite, allegando la giusta ragione della grave occupazione che aveva onde preparare il secondo suo concerto. A questo egli aveva volentieri aderito, a condizione di presentare il suo *Rondò*.

Inutile aggiungere che Chopin in quella settimana che passò — il secondo concerto era stabilito pel 18 agosto — non potè quasi fiatare tante erano le visite, le presentazioni, gli inviti a cui doveva soggiacere. Per fortuna l'intervista — questo moderno supplizio delle notabilità di passaggio — non era ancora stata inventata, e la manìa delle firme autografe non era ancora diventata l'odierna malattia. Qualcuna delle relazioni che strinse di quei giorni tornarono a Chopin molto accette, quella fra le altre della casa Lichnowski, ove il culto di Beethoven era fervoroso. Il conte Maurizio era stato uno fra i più fedeli amici del grande compositore, che a lui dedicò le *Variazioni* op. 35 e la *Sonata* op. 90: e la contessa, ex-cantante Stramer, sposata malgrado l'opposizione della famiglia, era degna del grande amore del conte Maurizio: amendue diedero al giovane Chopin le prove della più alta considerazione, e promisero larghi appoggi per Parigi.

Le prove del secondo conc rto filarono discretamente: il ritmo del *Rondò* era ancora un po' ostico all'orchestra, ma il dissidio in complesso non apparve

più essenziale. Un pubblico imponente riempiva la sala: una triplice ovazione accolse l'artista; l'entusiasmo completo fu la nota della serata. Perfino Czerny era commosso: " egli ", scrisse Chopin colla consueta malizia, " è stato più tenero delle sue composizioni ".

Commoventi furono gli addii quando Chopin riprese la strada del ritorno; piangeva il proprietario del pianoforte, piangevano parecchie belle signore: la Leopoldina poi, non sapeva darsi pace per il distacco, mentre il Papà pregava Chopin di congratularsi coi suoi genitori perchè avevano un tal figlio. Anche molti professori d'orchestra avevano voluto venire a salutare Chopin, per provargli quella devota ammirazione che egli aveva suscitato, malgrado i guai delle prove del primo concerto. In meno di tre settimane Chopin aveva fatto la completa conquista musicale della città.

II.

Era stato da parecchie parti consigliato a Chopin di dare un concerto a Praga, ove doveva passare; ma egli se ne schermì con diversi pretesti, e non volle saperne, ricordando come i buoni abitanti di Praga *avevano fregato* (parole testuali Chopiniane) Nicolò Paganini quando era giunto al loro paese.

Però bisogna essere giusti, e dichiarare che l'accoglienza fatta al celebre Genovese dipendeva da circostanze speciali del momento, e non indicava punto il grado di musicalità della capitale Boema, dove i cinque giovani polacchi giunsero compatti il 21 agosto

tre giorni dopo il secondo concerto di Vienna. Praga, anzi, era in voce di essere città musicalmente molto avanzata: il suo Conservatorio contava tra i professori il violinista Federico Guglielmo Pixis ed il pianista sassone Klengel, due valenti artisti che Chopin conobbe. Quest'ultimo specialmente riuscì molto simpatico a Federico, che scriveva a casa: " Io stimo " Klengel più del povero Czerny......, ma state zitti, " per amor di Dio! „ — E sì che Klengel aveva " inflitto due ore di musica fugata „ a Chopin, canoni e fughe essendo il suo pasto quotidiano, al quale non rinunziava nemmeno in viaggio, rimanendo costantemente armato di un voluminoso scartafaccio per notare e trattare temi.

Cicerone cortese alla squadra di viaggiatori si era costituito a Praga un polacco, patriota ed archeologo che ebbe il suo tempo di celebrità, il professore Hanka, allora direttore del Museo Nazionale Boemo e raccoglitore di canti popolari czechi, folklorista, come oggi si direbbe. Sotto la sua guida le antichità di Praga furono visitate con diligenza speciale. L'Hanka era stato molto commosso da ciò che, avendo invitato i giovani viaggiatori a segnare il loro nome sul registro del Museo, il Maciejowski vi aveva vergato un verso in onore del direttore, e Chopin vi aveva scritto la musica in tempo di mazurka.

Trascorsi pochi giorni deliziosi a Praga, la gioconda compagnia si concedette il lusso di una " diligenza speciale „ per Dresda, via Teplitz. In quest'ultima città i viatori furono accolti amichevolmente da parecchi polacchi di loro conoscenza. Chopin più particolarmente fu festeggiato dal Conte Lempicki, che lo con-

dusse dai Principi Clary, ricchissimi signori e noti mecenati artistici. Non si può dire quanto Federico fu colmato di cortesia dalle tre giovani principesse e da tutti coloro che si trovavano in casa, e che egli incantò con una magnifica improvvisazione. Un vecchio generale presente scrisse immediatamente una lettera di presentazione di Chopin al Barone Friesen, maestro di cerimonie del Re di Sassonia: — quale commendatizia doveva tornare utile all'artista per l'alta aristocrazia di Dresda, come doveva giovargli per il mondo artistico la lettera di raccomandazione di cui l'aveva munito a Praga il Klengel per l' *Ornatissimo Signor Cavaliere Morlacchi, Primo Maestro della Cappella Reale di Sassonia.*

Anche Teplitz, malgrado le vive istanze fatte a Chopin perchè vi rimanesse ancora, fu presto abbandonata, ed il 25 agosto la corriera ripartiva per Dresda, dove si giunse la sera stessa.

A Dresda la stagione musicale procedeva fiaccamente: l'*Opera Italiana* che Federico sperava di trovare aperta non aveva ancora cominciato la serie di rappresentazioni. Furono visitati monumenti, musei e gallerie: davanti alla *Madonna* di Raffaello, Chopin cadde come in adorazione. Nella città musicalmente poco c'era da sentire, nulla da fare; — il Barone Friesen si era sdilinguato in complimenti, ma nulla aveva concluso per l'artista: l'*ornatissimo* accolse benevolmente Chopin, disse che l'avrebbe poi volentieri presentato alle notabilità musicali: ma questo *poi* era di lontana scadenza. E dopo una settimana la carovana ripartì; i compagni di Federico ritornarono subito a Varsavia, egli fece una brevissima diversione

per Stryzew ed Antonin a salutare i Wiesolowski ed il Principe Radziwill, poi rientrò a casa.

A Varsavia Chopin potè leggere le recensioni dei giornali di Vienna sui due concerti che egli aveva dato. Unanime la critica esaltava il talento dell'artista con elogi che oltrepassavano qualunque aspettazione. Nella *Wiener Theater Zeitung* il critico Bauerle dichiarava che Chopin aveva sorpreso tutti col suo talento, notevole sia nell'esecuzione originale, sia nella geniale composizione: rilevava la modestia dell'artista che, pur superando meravigliosamente qualunque difficoltà, non cercava di mettere in mostra la bravura audace, debolezza generale dei virtuosi. Fatte prudentemente alcune riserve di particolari, il critico profetizzava alla fine del lungo articolo che la carriera del giovane sarebbe stata meravigliosa. Gli altri giornali tenevano bordone al Bauerle: un po' pesantemente, ma con convinzione assoluta parlavano dell'entusiasmo generale e meritato, di una meteora dalla luce abbagliante comparsa sull'orizzonte, di un genio di prima categoria, e via dicendo.

I fogli di Varsavia riferirono la critica della stampa viennese, ma traducendola in modo un po' barbino; forse per alcuni giornalisti era la mancanza di conoscenza della lingua che li fece moderare in modo inatteso l'elogio, ma per altri l'intenzione di abbassare d'assai gli elogi era evidente. Chopin rimase assai mortificato di questo trattamento, dovuto in parte al fatto che la stampa Varsaviana era un po' di malumore, per ciò che egli non aveva cominciato in patria la sua pubblica carriera che si annunciava tanto luminosa. Tant'è che si cambiò registro quando Federico,

nel marzo seguente al Teatro Nazionale di Varsavia, soddisfò il voto de' suoi concittadini: il peana fu allora interminabile.

Ma prima di questo concerto si erano mutate assai curiosamente le condizioni morali di Federico, egli cioè era caduto completamente innamorato, e quindi non si sentiva molto disposto a secondare i progetti che tante brave persone facevano su di lui per mandarlo in giro pel mondo.

Appena tornato a casa l'Elsner, il papà Nicola, il conte Scarbek, il principe Radziwill cominciarono ad insistere perchè Federico ripigliasse e prolungasse quella peregrinazione artistica che aveva iniziato con successo così lusinghiero. Varsavia non era, al dire dell'Elsner, palestra sufficiente all'artista, Parigi e l'Italia avrebbero certo dato al suo genio maggior impulso; il Principe Radziwill insisteva perchè Federico andasse anche a Berlino, offriva l'ospitalità del suo magnifico palazzo, occorrendo avrebbe perfino pagato le spese. Il giro proposto (andare in Italia e di là a Parigi, passando a Vienna ed a Berlino) non era veramente molto circolare, per quanto lo caldeggiassero il sempre amato e stimato maestro ed il mecenate. Federico però non si commosse; trovava che l'Elsner sperava troppo e che il Radziwill avanzava *belle parole* e *larghe promesse*, delle quali non si fidava troppo. Oppose dunque, per allora, un assoluto diniego, e si mise di proposito a lavorare al tavolino. Terminò il *terzetto* in *Sol minore* per piano, violino e violoncello, dedicato al Principe Radziwill, scrisse qualche *Notturno*, limò la *Fantasia Polacca*, abbozzò certe *Variazioni* per flauto sulla *Cenerentola* di Rossini, che però

mise tosto da parte, e specialmente si appassionò attorno ad un concerto per piano ed orchestra, che gli pareva sarebbe stata una nobile forma di affermazione del suo ingegno sotto tutti gli aspetti.

Chopin soffriva di *spleen*, inesplicabile malattia che spesso travaglia le anime portate verso l'arte, ed il suo viaggio aveva accentuato la melanconia alla quale era naturalmente attratto. — L'allòro guadagnato all'estero aveva fomentato l'istinto di futura grandezza, ed il desiderio non della celebrità chiassosa ma della rivelazione più estesa del tesoro musicale che aveva nella mente; e nello stesso tempo timori e dubbi si alternavano in lui, la strada da percorrere gli pareva un incognito, aveva paura del suo destino. Certo però Varsavia gli incuteva un senso di tristezza non provato prima, e Chopin avrebbe voluto avere più amici per confidare i palpiti, le ansie, la dolcezza non di rado tormentosa di quel segreto del quale era solo conscio per allora il suo pianoforte.

III.

Fu Tito Woyciechowski, l'amico fedele di Federico, la prima persona che ebbe la chiave di quel segreto che pesava sull'anima dell'artista. Al suo Tito un giorno scrisse che, se avesse dovuto ritornare a Vienna, " non l'avrebbe fatto per i begli occhi della Leopoldina Blahetka ", avendo già " per sua disgrazia " trovato l'ideale che giorno e notte gli stava davanti la mente, ed al quale intenzionalmente aveva indirizzato l'*Adagio*

del *Concerto*, poichè questo *ideale* egli sentiva essere fonte di larga benefica ispirazione.

„ L'ideale „ era la signorina Costanza Gladkowska, allieva della scuola di canto del Conservatorio musicale di Varsavia, diretto dal Soliva. Nata, come Federico, nel 1810 a Varsavia, ove suo padre era amministratore del Palazzo Reale, oggidì Imperiale, la Gladkowska aveva molto attitudine alla musica, e stava fra le meglio classificate alla scuola. Essa fruiva di uno dei sei posti di pensione stati stabiliti nel 1824, e che portavano, oltre l'alloggio, un assegno annuo di seicentocinquanta fiorini. Avvenente, bionda con occhi azzurri, aggraziatissima, intelligente, la Costanza era circondata al Conservatorio da una piccola corte..... militare. Gli ufficialetti avevano, per un curioso privilegio, facile accesso al Conservatorio, ed il Soliva, molto condiscendente, permetteva che essi venissero a cantare duetti colle allieve.

Specialmente gli ufficiali al sèguito del Granduca Governatore si valevano della licenza, e la vezzosa Costanza era in modo spietato corteggiata dall'aiutante di campo Rezobrazoff. L'Elsner non approvava punto che ai giovani seguaci di Marte fosse permesso ad ogni momento di penetrare entro le mura della scuola; ebbe qualche nuovo attrito col Soliva, fece un rapporto all'autorità, ma di questo non si tenne alcun conto, e la scuola di canto continuò ad essere militarizzata.

Chopin aveva ricevuto il *colpo di fulmine* fin dall'aprile e precisamente il 21 di quel mese, quando la Costanza, prossima a finire il suo terzo anno di corso, avanzatasi sul podio, aveva cominciato a cantare.

Era il caso di Romeo colpito dalla vista di Giulietta: ma il Montecchio, fattosi animo, si era subito dichiarato, ed invece Federico prese fuoco ed arse in segreto per molto tempo, pago di cercare d'occhieggiare la sua diva da lontano, nella strada, nella chiesa, dovunque poteva.

Costituiva questo di Chopin un capogiro di quelli che erano di rubrica per ogni adolescente, caso quotidiano che la lettura di Byron, di Mickiewicz, di Goethe fomentava stranamente. Ma può veramente dirsi sia stato l'amore per la Costanza Gladkowska la forte ardente passione che fece del virtuoso un perfetto artista poeta, come vorrebbe lo Zelenski, critico polacco? È nel vero il Niecks scrivendo che la passione di Chopin fu violenta, ineluttabile, fatale come quella di Schumann per Clara Wieck?

L'Hoesick non lo crede, e reputa esagerazioni belle e buone le opinioni del Niecks e dello Zelenski, rispettabili naturalmente come tutte le opinioni sinceramente professate. Non è facile pronunziarsi in proposito, e sopratutto non mi pare indispensabile. Chopin invero non provò nella sua vita quel continuo bisogno di un aculeo poetico esteriore che ebbero tante austere nature d'artisti. Egli non conosceva la posa: ma il sentimento in lui divampava subito, e prendeva dimensioni grandi. Senza scavare un solco profondo nella esistenza artistica di Federico Chopin, il suo amore per la Costanza gli ispirò certo allora pagine stupende, quale l'*adagio* del *concerto* in *Fa minore*, la piattaforma, per così dire, della sua leggendaria passione: e questo basta perchè esso si debba ricordare. Ma questa passione, anche se durò

due anni e più, come si potrebbe argomentare da alcuna delle lettere di Chopin, non fu veramente tormentosa per il musicista, non gli tolse fin da bel principio il criterio al punto di impedirgli di scrivere, per esempio, che il *fa diesis* ed il *sol* della diva erano note poco gradevoli, non gli avvelenò l'esistenza tutta la vita; — rimase come una larva sparita, il cui ricordo rinfrescava la fantasia dell'artista soavemente in momenti terribili, disperati, ed era come una luce lontana che lo confortava anche negli ultimi tempi delle sue miserie fisiche e morali. E forse Chopin non pensò, non intuì che anche sulla povera Costanza poteva abbattersi un giorno la sventura, come s'abbattè di fatto per modo che quegli occhi che erano visione di cielo furono privati della luce, e spenti versavano ancora lacrime, al dire di un testimonio, quando taluno rammentava alla infelice Costanza le glorie di Federico Chopin. Il romanzo colla Gladkowska insomma non fu nocivo all'artista: non lo prostrò, come doveva poi accadere quello colla Wodzinska: non fu una maledizione per lui, come pur troppo fu quello che lo avvinse alla terribile George Sand. Guai se Federico Chopin avesse cominciato con quest'ultimo romanzo, perchè Aurora Duderant, che pure seppe far nascere ed accumulare energie in molti di quelli che l'avvicinarono, per Chopin, come per Musset e per altri, non fece che dissiparle.

Federico dunque rimase durante parecchio tempo dopo il suo ritorno curiosamente perplesso, e non seppe prendere alcuna decisione circa quanto doveva fare. Natura nervosa ed impressionabile, non era sempre eccessivamente conseguente: in una lettera si lagnava

di dover partire per qualche tempo da Varsavia, in un'altra dichiarava che certo a Varsavia non rimarrebbe se non ci fossero i suoi genitori. Si sprofondava nel lavoro, e non fu che nell'ottobre che secondando le vivissime istanze degli amici Wiesiolowski egli si recò alla loro tenuta, essendo inteso che sarebbe anche stato qualche giorno ospite del Principe Radziwill nella vicina Antonin.

La famiglia Radziwill era in quel tempo al completo nella villeggiatura, e la vecchia Principessa Madre, della stirpe dei Brandeburgo-Swed, nipote di Federico II, rimase incantata di Federico, del suo talento, de' suoi modi distinti, e gli rinnovò formalmente l'invito per averlo ospite nel suo palazzo nella Wilhemstrasse di Berlino. Il Principe, musicofilo appassionato, non inflisse a Federico soverchie sue composizioni, ma solo gli fece leggere il *Faust*, che Chopin giudicò veramente lavoro superiore.

« La differenza tra il paradiso biblico, e quello che « ho trovato » — scriveva Chopin ai suoi — « è che « nel primo c'era una sola Eva, mentre nel secondo « se ne trovano due ». Questi due fiori aulentissimi erano le principessine Elisa e Wanda; la prima (bellissima fanciulla che poi destò una forte passione nel cuore di Guglielmo I, l'iniziatore della serie dei nuovi imperatori tedeschi), era anche musicista, e disegnava benissimo, e ritrattò Chopin magistralmente in due pose sul suo album; la sorella Wanda volle che Chopin le desse lezioni: — tra tutti, sorelle, padre, la nonna ed il Klinghor, maestro di cappella, non lo lasciavano molto tempo lontano dal pianoforte. Ma Federico non se ne lagnava; fece venire da Varsavia la

Polacca in *Fa minore* della quale la Principessa Elisa andava pazza, e scrisse lì per lì una *Polacca* per piano e violoncello, che fu ben gradita ed apprezzata, per quanto Chopin dicesse poi che era cosa di poca importanza, architettata con fioriture, fatta per un salone di signore.

Ad Antonin più non avrebbero voluto dar licenza al poetico maestro: però egli abbreviò il tempo del suo soggiorno, non avendo in quella deliziosa villeggiatura il tempo e la quiete di lavorare sul serio, e dopo una settimana ripartì per Varsavia, quasi deciso però di rimettersi dopo Natale in viaggio alla volta di Vienna, onde ribadire il ferro del successo in stagione più propizia della precedente.

La quiete desiderata dello spirito però Chopin stentò un poco a trovarla nel paterno nido: egli si sentiva a disagio in casa e fuori, trovava un vuoto intorno a sè e non sapeva neppure dire cosa gli mancasse.

Le lettere di quel novembre di Chopin al suo Tito, pel quale non aveva secreti, ci palesano che l'affare della Gladkowska si era esacerbato. La distrazione di Stryzew e di Antonin non aveva approdato ad alcun che: la Costanza era apparsa ancora più affascinante a Federico dal momento che egli l'aveva conosciuta di persona. L'*ideale* non era sceso dal piedestallo, anzi, oltre che graziosa, simpatica, intelligente, Chopin trovava Costanza buona, indulgente verso di tutti, giudicava insomma che un'anima superiormente squisita albergasse in quella fiorente persona. La condiscendenza del Soliva, che permetteva al sesso mascolino di avvicinare le sue allieve del Conservatorio, tornò comoda a Federico, il quale se non trascinava uno spadone al fianco

e non cantava duetti, accompagnava però colla massima compiacenza e naturalmente con suprema squisitezza il canto, e suonava l'*Adagio* che era stato ispirato da Costanza, e si metteva ad improvvisare colla sua fenomenale abilità. Se per caso poi la Gladkowska si trovava al teatro una sera nella quale Chopin ci fosse, egli pareva indifferente ai saluti ed ai sorrisi delle eleganti signore dell' aristocrazia, ma cambiava colore se la bella Costanza gli lanciava uno sguardo benigno. Insomma sebbene a fuoco lento, però non più di nascosto, Federico Chopin cuoceva regolarmente per la sua bella, ma questo fenomeno per fortuna non diminuiva la sua attività di lavoratore: ed in quelle settimane, oltre a parecchi *studi,* capolavori di originalità, composti *ex novo*, ed al ritocco di parecchie pagine prima cominciate, Chopin scrisse la musica di alcune canzoni del poeta Witwicki, e tutta Varsavia cominciò a cantare le sue melodie.

Vivissime insistenze gli venivano fatte perchè desse una pubblica accademia: ma egli riuscì ancora a schermirsi dall' audizione davanti un grande uditorio, e solo accettò di suonare al *Club dei negozianti*, dove il pubblico era relativamente ristretto. Per l' onomastico paterno però Chopin organizzò una riunione musicale a casa sua, e fu serata importante, alla quale diedero la loro collaborazione anche professori dell'orchestra dell'opera: ma di quel concerto del 6 dicembre facevano specialmente le spese Haydn, Mozart e Beethoven: l'amoroso figliuolo di Nicola Chopin non era così orgoglioso da mettersi da sè in programma accanto a questi colossi. Inutile l' aggiungere che però i presenti, professori del Conservatorio, amici, cono-

scenti, non lasciarono tranquillo Federico e che lo persuasero che il più commovente omaggio per la festa paterna era quello che egli poteva fargli di alcuni fiori del suo ingegno.

Venne il dolce Natale: la cara festa, che nella Polonia è sempre stata celebrata nelle famiglie nella soavità della pace domestica attorno al simbolico albero carico di doni e di lumi e di gingilli, riunì attorno a Nicola e Giustina Chopin tutti i loro diletti. Federico aveva il ciglio umido per l'emozione: una interna voce forse gli susurrava che d'allora in poi il santo giorno non l'avrebbe mai più ricondotto tra i domestici lari, che lontano e quasi in esilio egli avrebbe sempre sentito più pungente d'anno in anno nel Natale l'inconsolabile nostalgia della famiglia e della patria.

CAPITOLO SESTO

Concerti in patria ed esodo.

I. Il trionfo del marzo 1830 al Teatro Nazionale di Varsavia.
II. Enrichetta Sontag. — Il debutto di Costanza Gladkowska. — Tempi foschi in Polonia. — Il concerto d'addio. — La partenza di Federico.
III. Chopin a Vienna nel 1831. — Il dottore Malfatti. — La rivoluzione a Varsavia. — Difficoltà di Chopin a Vienna. — Il concerto Garzia-Vestris. — Concerto a Monaco. — Una fermata a Stuttgart. — Arrivo a Parigi.

I.

Quell'inverno 1830 segnò un periodo di tranquillo e fervoroso lavoro: Chopin potè resistere a molte divagazioni e dare l'ultima mano ad opere essenziali, e specialmente alla *Fantasia su canzoni polacche* ed al *Concerto in Fa minore*. Molte istanze gli venivano fatte onde egli si accingesse a scrivere un lavoro teatrale, perchè l'*opera* era considerata come il colmo della produzione artistica: e naturalmente Chopin avrebbe dovuto scegliere, in omaggio alla popolarità, un soggetto storico polacco, e musicarlo così come avevano fatto Kurpinski, Elsner, Sowinski ed altri. Ma la visione dello spartito teatrale non appassionò soverchiamente Chopin, che sentiva la sua debolezza

nello strumentare; per cui egli, misurate le sue forze, non si incaponì nel progetto e lo mise da parte.

Compiuto il *Concerto* in *Fa minore*, Federico lo fece sentire privatamente in casa sua, e tale fu il successo della prima serata, riservata agli amici ed a pochi invitati, che dovette ripeterla. I giornali parlarono di questi convegni artistici, ed allora egli non si potè più rifiutare al desiderio generale di un grande concerto pubblico composto di composizioni proprie. La data del concerto venne fissata al 18 marzo, ed appena ne corse la voce, come per incanto la sala fu completamente venduta.

Raramente un artista si presentò al pubblico in condizioni più favorevoli di quelle, in cui si trovava Chopin al Teatro Nazionale di Varsavia; ma il successo, assicurato in precedenza, non servì punto a calmare le apprensioni che sorsero in Federico una settimana prima del concerto. Egli cominciò allora a soffrire il terribile supplizio della paura del pubblico, che fino a quel tempo gli era stata ignota: e questa tortura, che tormenta anche oggidì tanti artisti insigni, non lo lasciò mai più di poi. Ansioso, nervoso, egli di quei giorni cercava compagnia che subito gli tornava antipatica, smaniava, contava le ore ed i minuti che dovevano ancora passare prima del momento nel quale egli avrebbe dovuto comparire davanti al pubblico, idra dalle mille teste. — Avventurati gli artisti che non sono soggetti a questo strazio inenarrabile che avvelena le più brillanti carriere! Liszt, ad esempio, contento ed indifferente si alzava da pranzo per presentarsi all'uditorio, coll'assoluta persuasione, giammai smentita dall'esito, di dominarlo. Chopin, all'avvici-

narsi dell'ora quasi fatale, entrava in uno stato di esasperazione, contro cui non valeva il ragionamento dei più fidati amici, vedeva tutto in nero, pativa anche fisicamente in modo pietoso. E con lui e dopo lui soffrono l'agonìa del concerto solisti di alto cartello, che sospettano nemici negli indifferenti e perfino nei benevoli, e temono i capricci dei pubblici meglio disposti.

Alle prove, coll'orchestra diretta dal Kurpinski, la terribile nervosità di Chopin non fu potuta dominare, e gli amici ebbero tutte le pene del mondo a persuadere l'artista che egli giuocava sul sicuro. Il programma del resto era stato disposto molto abilmente, anche per soddisfare le debolezze professionali e le suscettibilità di varie notabilità del mondo musicale cittadino.

Il concerto cominciava coll'*Ouverture* dell' opera *Leszek* di Elsner: poi Chopin avrebbe suonato il suo *Concerto in Fa minore*, tagliato però a metà (secondo l'uso incredibilmente irrazionale del tempo) da un *Divertimento* per corno, composto ed eseguito dal signor Görner. La seconda parte comprendeva l'*Ouverture* della *Cecylja Piaseczynska* del Kurpinski, le *Variazioni* di Paër, affidate all'ugola disinvolta dalla signora Majer, e la *Fantasia su canzoni polacche* di Chopin.

Il successo fu letteralmente magnifico. Forse vi fu un solo malcontento, cioè Federico stesso che, scrivendo al suo fedele amico Tito, notava che gli applausi non ebbero carattere di assoluta sincerità se non nell' *Adagio* e nel *Rondò* del *Concerto*; quanto alla prima parte del *Concerto* ed alla *Fantasia* Chopin notò che i battimani suonarono piuttosto " pietoso " incoraggiamento, o saluto d' addio, od ironica con-

" venienza ". Povero Federico, mirabile divino musicista, eppure travagliato ancor esso dal dubbio del shakespeariano *essere o non essere* in arte!

La critica intonò all'entusiasmo i resoconti: si inneggiava alla gloriosa presentazione dell'artista in patria, all'indole nazionale della sua musica, alla finitezza ed alla bravura dell'interpretazione, all' assenza dei *tutti* orchestrali chiassosi e dei *finali* rumorosi dedicati agli uditori dozzinali. Soltanto qualche ser Appuntino fece risalire allo strumentista il difetto dello strumento: ed il *Corriere Polacco* avrebbe desiderato maggior " energia " d'esecuzione. Ma l' inconveniente lamentato proveniva dal pianoforte; Chopin non aveva voluto essere infedele al suo strumento abituale, troppo debole per un grande ambiente.

Il concerto fu replicato il 22 marzo; e Chopin in quei giorni d'intervallo ebbe un nuovo accesso di sfiducia verso sè stesso e di inquietudine. Di fronte al pubblico però, e sopra un pianoforte di Vienna ben più sonoro dell'altro, Chopin si dominò completamente, e trasse tutti al delirio, tanto nel *Concerto*, quanto nel *Rondò alla Krakoviak* e nella *Improvvisazione* per cui scelse il tema di una canzone popolare (" *In città son strani modi* "). Il complemento del concerto era formato da una *Ouverture* di Nowakowski, da *Variazioni* per violino di Bériot eseguite dal Bielawski, e da un'*Aria* nell'opera *Elena e Malvina* del Soliva cantata dalla Majer. Ma tutto questo passò in seconda linea di fronte all' impressione stupenda che l'uditorio provò, e che al domani Chopin vide significata a casa sua da splendidi omaggi floreali, cosa rarissima in Polonia nell'inverno.

Alle rose non mancò qualche spina; una fra le principali famiglie di Varsavia, non avendo potuto trovare un palco per la serata, espresse il suo malumore; il compositore Dobrzynski, non essendo stato compreso nel programma, brontolò a lungo. Erano inezie coteste, meno sgradevoli però dell'infinità di *Mazurke*, *Galopades*, *Walzer* che parecchi infelici musicaroli composero subito sui *temi* (sui *motivi*, secondo il linguaggio del tempo) del *Concerto* in *fa*, e pubblicarono colla più gran premura.

La stampa continuò nel *diapason* elevantissimo della lode. Un giornale pubblicò perfino un *sonetto* entutusiatico all'indirizzo di Chopin, che si sentì salire la mosca al naso.

" Ecco i servizi ", egli scrive, " che credono di ren-
" dere gli amici! Di nuovo più d'uno riderà di me...
" Assolutamente non voglio più leggere, nè sentire
" nulla di ciò che si scriverà sul mio conto! ". Giuramento di marinaio cotesto, perchè poco tempo dopo, onde provare che egli non dava più retta alle balordaggini dei giornalisti, Chopin scriveva all'amico Tito essere *un vero non senso* l'elogio rivoltogli dalla *Gazzetta Ufficiale*, la quale aveva stampato che, nello stesso modo che Mozart era la gloria dei tedeschi, Chopin sarebbe stato l'orgoglio della Polonia.

II.

Ormai nulla spiegava il ritardo di Chopin a mettere in esecuzione il progettato viaggio per Vienna, l'Italia e Parigi: eppure passavano i giorni e le setti-

mane, ed egli non parlava di muoversi. Si avanzava l'estate, e sorrideva a Federico il pensiero di passarlo ancora in patria rimanendo colla famiglia. Questa era la ragione più palese: il motivo più forte però era quello di non allontanarsi da quell' “ ideale „ che egli riteneva suo potente coadiutore artistico. Ben avrebbe egli in certi momenti voluto sottrarsi all'incubo di questa passione amorosa, come quando metteva in musica la splendida lirica di Mickiewicz: “ Lungi dagli occhi „ ; ma poco dopo, per effetto di quella indecisione che era caratteristica in lui, eccolo ritornato quasi con voluttà al consueto tormento. La Gladkowska per verità non faceva soverchi complimenti al suo adoratore; civettuola, abituata ad essere corteggiata da tanta milizia, non nascondeva a Chopin che i sospetti, le piccole scene di gelosia, i malumori anche momentanei non le garbavano punto. Ma Federico si pentiva, chiedeva scusa: e bastava un sorrisetto della Dulcinea per ricacciarlo nel regno dei sogni, dove, del resto, egli non si trovava male.

Nel maggio lo scoprimento del monumento a Nicolò Copernico, opera egregia del Thorwaldsen, dapprima, poi l'arrivo dello Czar Nicolò I, venuto ad aprire la Dieta Polacca, diedero una animazione straordinaria a Varsavia, e si ebbe una lunga sfilata di ricevimenti ufficiali, balli a Corte, parate militari e serate di gala. Per un momento Chopin pensò di dare una terza accademia, per far conoscere il nuovo *Concerto* in *Mi minore*, od almeno la parte già finita di quel lavoro. Ma tanti solisti di tutti i calibri annunciarono il loro arrivo da Berlino e da Vienna che ben presto egli rinunciò al suo divisamento.

Di quelle settimane una vera e grande artista riportò la palma del successo a Varsavia, Enrichetta Sontag, che al primo concerto suscitò tanto fanatismo da doverne dare altri sette. La Sontag, diva vera della quale è giunto fino a noi il ricordo, simpaticissima se non bella, attraente per bontà e per dolcezza, molto semplice di tratto, aliena da ogni posa, legava al suo carro quanti l'avvicinavano. E Chopin, che le fu presentato dal Principe Radziwill, non fu meno degli altri preso alla rete dalla famosa artista.

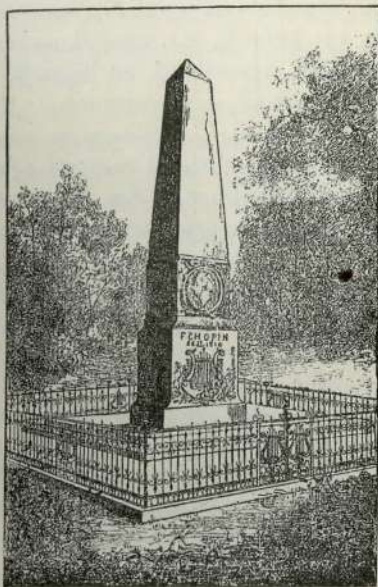
" La Sontag „, lasciò scritto Federico, " incanta tutti " colla sua voce, non molto voluminosa ma educata " mirabilmente. I suoi *diminuendo* sono il *non plus* " *ultra,* i portamenti splendidi, le scale specialmente " cromatiche ascendenti una meraviglia...., il suo canto " è una cosa differente da tutto quanto si è sentito " finora. Pare che diffonda sugli uditori un alito di " freschi fiori: nelle cavatine del *Barbiere*, della *Gazza* " *ladra* accarezza, ed il Principe Radziwill assicura " che nell'ultima scena dell'*Otello* essa canta ed agisce " così superlativamente che è impossibile rimanere a " ciglio asciutto „. Il Principe era uno dei tanti ammiratori della celeberrima cantante, circondata di continuo da una coorte di senatori, ministri, aiutanti di campo dell' Imperatore, dignitari polacchi e russi, che venivano a baciarle la mano. Per suo conto il Radziwill aveva scritto delle *Variazioni* per canto sopra una canzone cosacca dell'Ukraina, Chopin fu incaricato di trascriverle..... e le corresse. La Sontag poi faceva spesso sedere Federico al pianoforte, lo trovava un accompagnatore delizioso, e, dopo aver cantato, voleva che il maestro le suonasse sue composizioni, mostrando

di apprezzarle straordinariamente. Anche verso la Gladkowska, venuta col suo maestro Soliva a chiederle consiglio, la Sontag fu affabilissima, ma non le tacque le osservazioni severe sul metodo di canto, che era rovinoso per le voci, ed il Soliva dovette sorbirsi il complimento.

Appena partita la Sontag, Federico si rimise a limare il *Concerto* in *Mi minore*: e poi, richiesto dalla Majer, prese parte ad un concerto che questa cantante dava, e vi eseguì le *Variazioni sul tema del D. Giovanni*. Ma ormai il pubblico era tanto sazio di audizioni musicali che non era più possibile aver gente a teatro o nelle sale.

La famiglia di Chopin al principio di luglio si era recata ancora una volta a Zelazowa Wola, ospite degli Scarbek. Tutti erano d'accordo che Federico in autunno avrebbe dovuto partire per l'estero, ed egli non s'opponeva punto al progetto: ma non aveva la forza di staccarsi dal paese dove il suo " ideale „ mangiava, beveva e vestiva panni, sciorinando i suoi vocalizzi difettosi nel *fa* e nel *fa diesis*.

Federico aveva cominciato per recarsi alla tenuta degli amici Wojciakowski, dove, oltre alla cura dell'aria pura, del quieto e comodo vivere, gli giovava assai la libera parola del suo fedele Tito, che lo ammoniva con vero affetto di fratello e gli consigliava prudenza e moderazione ne' suoi patetici slanci verso la Costanza. Il buon Tito credeva che ormai l'ubbriacatura di fantasticherie avesse in Federico fatto luogo ad un opportuno discernimento, quando Chopin si incaricò di provargli il contrario, tornando, dopo due settimane, in gran fretta a Varsavia, perchè la

dimani, e precisamente il 21 luglio, la bionda diva doveva fare il suo " debutto „ al teatro Nazionale nell'*Agnese* di Paër. La Gladkowska era ben preparata, non le difettava l'attitudine scenica, ebbe notevole

Piramide eretta a Zelazowa Wola in memoria di Chopin.

successo; e Chopin, per quanto avesse desiderato che la sua Costanza avesse esordito nella *Vestale*, gioì del buon esito e ne scrisse subito in termini esaltatissimi al suo dottore morale, al bravo Tito, che ormai disperava del suo metodo curativo.

Partito finalmente per Zelazowa, Chopin lasciava i parenti e gli Scarbek tracciare itinerarî per lui, come se si trattasse di una terza persona, e scriveva parecchio, e sopratutto improvvisava la sera spessissimo sul pianoforte portato all'aperto sotto un vecchio abete nel giardino. Non solo gli ospiti di casa Scarbek godevano delle sue fantasie, ma, attratti magneticamente — giusta quanto raccontò ad un biografo di Chopin un vecchio lavoratore — accorrevano i contadini di casa e dei dintorni, e si mettevano a rispettosa distanza, nascondendosi dietro i cespugli e le siepi, ad ascoltare, rapiti dall'estro magnifico dell'improvvisatore.

A Varsavia frattanto tirava odor di polvere da cannone. Nulla di sanguinoso era successo, ma fosche nubi si erano accumulate sull'orizzonte alla notizia della rivoluzione scoppiata nel luglio a Parigi, e dei moti che si preparavano e scoppiarono poco dopo nel Belgio, nel Tirolo, nelle provincie Renane ed in Italia. Ai giornali era stata messa una famosa museruola: però le cose si sapevano ugualmente e si notavano prodromi di dimostrazioni e di clamori. I pochi studenti universitarî che si trovavano ancora in città avevano cominciato a radunarsi ed a muoversi, e parecchi erano stati messi allo scuro: la gioventù dell'Accademia militare polacca fremeva, perchè le era odiosa la prospettiva di una lotta che il governo poteva imporre contro la Francia antesignana di libertà. Al governo liberale di Luigi Filippo lo Czar era, senza ipocrisia diplomatica, completamente contrario, tant'è che altezzosamente rifiutava di riconoscerlo. Appena Varsavia si mise in fermento, si videro giungere parecchi reggimenti dal fondo della Russia, pronti a partire pel con-

fine e frattanto vigilanti sull'ordine che doveva assolutamente continuare ininterrotto: il sistema repressivo non si era fatto aspettare, e le carceri ricolme lo provavano. Di tanto in tanto succedevano episodî curiosi. Il sindaco Vajda, ad esempio, fu un giorno bastonato di santa ragione da un impiegato subalterno, che dimostrava di intendere in curioso modo la libertà. Un altro dì, malgrado la stretta vigilanza della polizia, un cartellone colla scritta *Appartamento d'affittare* fu appiccicato al palazzo del Belvedere, ove risiedeva il Granduca Costantino, che per verità non pareva molto preoccupato di ciò che succedeva, fidando sulla forza brutale. Fortunatamente conflagrazione sanguinosa non avvenne allora, ma tutti si sentivano come sotto una cappa di piombo, ed il movimento cittadino si trovava completamente paralizzato: era il silenzio che precede la bufera.

Chopin viveva tutto assorto nel suo lavoro: la triste condizione del suo paese cominciava a riflettersi nelle pagine che di continuo scriveva, in alcune *Polonesi*, in parecchi *Studi*, in abbozzi di altre composizioni. Intorno a lui oramai si erano strette le simpatie anche di colleghi, da prima riottosi, e che, avendo riconosciuta l'incontestata superiorità del suo talento, gli rendevano sinceramente omaggio, dolendosi della partenza che si annunciava prossima. Avanzando la stagione, e poichè egli aveva offerto *more solito* in privata audizione le primizie del suo *Concerto* in *Mi minore* al Kurpinski, al Soliva, ad altri maestri ed a buon numero di critici, che tutti ne erano rimasti entusiasti (salve le brevi riserve dei pedanti circa gli ardimenti del compositore), Chopin si decise ad una audizione

d'addio, fissata dopo qualche incertezza all'undici ottobre. Egli stesso ne fece il giorno seguente il resoconto all'amico Tito: per caso raro in quell'occasione il panico non lo colse, e così potè far valere sopra un ottimo pianoforte dello Streicher il suo nuovo *Concerto* ed il *Potpourri sopra canzoni polacche*, lumeggiandoli splendidamente. Tutti erano contenti, il Soliva che dirigeva, la Wolkoff, " vestita in celeste, bella come un angelo ", che cantò un'*Aria con coro* dopo il primo tempo del *Concerto*, la Gladkowska, " splendida nella sua bianca acconciatura, colla testa incoronata di rose ", che sciorinò la *Cavatina* della *Donna del Lago*, l'orchestra che seguì il maestro con intelligente amore. Insomma, la serata procedè a gonfie vele, ed il commiato di Chopin dalla sua Varsavia fu entusiastico e commovente.

Ormai tutto era presto alla partenza: non mancavano che gli addii: e questi, per quanto *penosi*, come diceva Chopin, furono anch'essi compiuti. Fra Chopin e la sua " Musa " non risulta in modo preciso come furono strazianti: ma i giovani si scambiarono *la Fede* e Chopin pose in dito all'adorata un antico anello con un piccolo brillante.

Il giorno d'Ognissanti gli amici di Chopin gli offersero un pranzo, alla fine del quale, con delicato pensiero, venne presentato al partente un vaso d'argento riempito con terra polacca. Chopin, commosso, pianse, e questo prezioso ricordo gli tornò particolarmente caro. Il due novembre fu il giorno del definitivo doloroso distacco dai parenti, che l'accompagnarono alla diligenza. Ad un chilometro da Varsavia l'aspettavano però ancora gli amici guidati dall'Elsner, che aveva

composto e dirigeva un *coro* di addio. Chopin non resse all'emozione, pianse ed abbracciò tutti. Ebbe la visione del futuro, e scrisse: " Credo che ho lasciato " Varsavia per sempre. Parmi che mi avvio alla morte, " e deve essere tanto doloroso morire fra estranei! „. Purtroppo vergando quelle meste parole Federico Chopin era profeta.

III.

Le tappe del viaggio di Chopin furono Kalisch, dove attese il suo amico Tito che l'avrebbe accompagnato a Vienna, Breslavia, Dresda e Praga. A Dresda la colonia polacca era numerosa: contava fra le altre famiglie quella dei conti Komar, la contessa Delfina Potocka, le signore Niesiolowska ed Eva Dobrzanska. Fu una gara generale di accoglienze festevoli a Chopin; la Dobrzanska volle anche presentarlo a due principesse Sassoni, che lo fornirono di commendatizie per la Regina delle Due Sicilie e per la Principessa Ulasino della casa reale Sassone che si trovava a Roma.

Il 20 novembre il viaggio fu ripreso, e si giunse a Vienna. L'*Agnello d'oro* però, dove gli amici erano discesi, non li tenne a lungo, ed essi, vista la prospettiva del soggiorno almeno di un mese, ed attesa la necessità di minori spese, si recarono in un appartamento privato di tre camere sul *Kohlmarkt*, presso la signora Lachmanovich, cortese non meno che appariscente padrona di casa. Chopin, quantunque non ignorato a Vienna, aveva un sacco di raccomandazioni: ma " fortemente raffreddato e col naso rosso „,

come egli stesso scrisse, ritardava di presentarle per paura di non far colpo sulle belle signore. Del resto egli era di ottimo umore: prendeva i pasti al *Zum Wilde Mann* con forte appetito, andava a sgranchire le dita irrigidite dal viaggio al deposito di pianoforti del Graff, e la sera frequentava il teatro d'Opera con Tito. Aveva fiducia completa in sè, e progettava di dare un concerto, pur non sapendo dove nè quando. Temeva un po' d'ingombro patetico per parte della Blahetka: ma poi seppe che la brava collega era andata a Stuttgart, e si sentì come sollevato.

Fra le prime visite vi fu quella all'Haslinger: il bravo negoziante lo accolse di bel nuovo cordialmente a ciancie; ma quanto alla musica che doveva pubblicare da tanto tempo nulla aveva, malgrado l'antica promessa, disposto, e non pensava punto a pagare. " Haslinger " (scrisse Chopin a casa) " mi tratta ap- " parentemente alla leggera, e prendendo in tal modo " le cose mie crede che io glie le lascierò gratis. Ma " questo *gratis* è ormai finito: ora paghi, l'animale! „.

L'" animale „ procrastinò, non pagò; e la musica che aveva avuto tra le mani fu pubblicata solo.... dopo la morte dell'autore. E sì che il Würfl, l'amico di Chopin, che primo l'aveva spinto a mandare la musica all'Haslinger, era indignato, e faceva inutilmente fuoco e fiamme.

Chopin rivide anche lo Czerny, il quale gli sparò a bruciapelo la domanda *se egli aveva molto studiato dopo la prima* comparsa a Vienna. Il pedagogo faceva sempre capolino in quell'uomo, pur benemerito per i suoi studî del meccanismo, ma che talvolta pigliava sul serio cose che potevano parere ed erano magari

futilità. " Czerny „ — annunziava Federico ai suoi — " ha di nuovo trasportato una *Ouverture* per otto piano-" forti e sedici uomini, e ne è rimasto soddisfatto „.

Fra le nuove relazioni strette da Chopin in quel torno due furono in particolar modo importanti, quelle cioè del Mittag e del Malfatti. Il Mittag era un critico molto influente e garbato, uomo serio ed arguto che " vedeva le cose come devono essere vedute „. Il dottore Malfatti era stato amico di Beethoven, che aveva anche curato nell'ultima malattia, e si trovava per via della consorte imparentato colla nobiltà polacca: insignito del grado di medico di Corte, fruiva di largo censo: personalità di polso, egli aveva la casa sempre aperta agli artisti ed ai letterati. Il Malfatti si prese di viva simpatia per Chopin, l'assicurò che gli avrebbe fatto conoscere persone influenti a Corte, dove però il lutto per la morte del Re di Napoli rendeva problematico un concerto; frattanto egli l'avrebbe introdotto dal Presidente del *Verein* musicale, il barone Dunoi, che era certo il più utile e sicuro degli appoggi che Chopin potesse desiderare.

Insomma, coll'aiuto di Dio e del " magnifico Malfatti „ Chopin sperava di avviare bene una sua accademia, quando giunse la notizia di guai gravissimi successi a Varsavia. Era scoppiata la rivoluzione contro il giogo russo: l'aveva determinata l'ordine dato alle truppe polacche di avviarsi verso il Belgio a sedare il moto insurrezionale. Il Granduca Costantino non mise tempo in mezzo, e cercò di troncare i torbidi colla forza. La repressione, cominciata colla proibizione dell'andata in scena della *Muta di Portici* di Auber, a causa dello spirito rivoluzionario dello spartito,

era continuata gagliardamente. Allora la rivolta prese proporzioni enormi: il penultimo di novembre una folla armata di fucili e di sciabole corse furiosamente al Palazzo del Belvedere, ed il Granduca colla consorte si salvarono a mala pena fuggendo per una porticina. I russi ebbero momentaneamente la peggio, ed allora la parte della guarnigione russa rimasta fedele, essendo troppo debole, ricevette l'ordine di lasciare la città. La soldatesca si riversò sulla campagna, e mise a ferro ed a fuoco i dintorni, finchè, giunti copiosi rinforzi, i russi rientrarono in Varsavia, e spensero l'insurrezione con una strage tremenda, specialmente nel *Sobborgo di Praga.*

Al primo annunzio della rivolta Chopin ed il Wojciachowski decisero di ritornare a Varsavia; ma Federico ricevette una lettera dei genitori che gli imponeva di non muoversi: dovette ubbidire a malincuore. Tito ripartì: Federico gli corse dietro in diligenza, non lo potè raggiungere, tornò a Vienna. Da quel momento la vita di Chopin fu per lunghe settimane terribilmente angosciosa, Nelle lettere ai genitori nascondeva la preoccupazione, cercava di far credere di essere persuaso che la sua presenza a Varsavia non avrebbe cambiato gli avvenimenti: — in quelle agli amici Wojciachowski e Matuszinski versava torrenti di dolore, di disperazione, di lagnanze, di rimorsi: il pensiero era sempre coi genitori afflitti, cogli amici lontani che stringevano in pugno i fucili per la libertà della patria: la vita forzatamente fiacca ed inattiva gli era di peso. Arrossiva di sè Federico, allorquando uscendo fuori di città all'aperto, la vista del Kahlenberg gli rammentava Giovanni Sobieski, corso nel 1683

alla testa della cavalleria polacca a portar soccorso a Vienna, assaltando il campo turco. Chopin si rodeva d'onta per l'inerzia forzata, si esaltava, soffriva allucinazioni.

L'ambiente Viennese gli pareva intollerabile. Si sa, del resto, che sotto il regime del principe Metternich tutto ciò che non era tedesco era assolutamente odiato in Austria. I polacchi che si trovavano nella capitale austriaca erano detestati dal governo e dalla popolazione che parlava tedesco: nessuna simpatia incontravano i loro aneliti verso la libertà. Chopin, che portava costantemente infissa nella cravatta una spilla colla simbolica aquila bianca, segno della sua nazionalità polacca, si veniva ognor più appartando dalle conoscenze, ed ormai al concerto egli non pensava più, mentre durava il subbuglio terribile in patria ed i coetanei si disponevano a dare il loro sangue al paese che li aveva visti nascere.

Eppure a che rimaneva egli in Vienna se dell'arte sua non poteva in alcun modo dar saggio, mentre d'altra parte lo spingevano al lavoro anche le necessità materiali, non potendo egli più oltre essere a carico dei parenti? Fece allora Chopin un tentativo per rimettere in piedi il progetto di un'accademia, spinto dal Nidecki e dal Malfatti, ed aperse trattative coll'impresario del *Kärnterthor Theater*, che era un ex-ballerino di una certa rinomanza, il francese Dupont. Ma il tersicoreo messere non intendeva ragione se non correvano quattrini, per cui tutto andò in fumo.

La prospettiva di passare nella dolorante solitudine il Natale fu scongiurata, grazie al buon cuore della signora Bajer, una connazionale che aveva molta ami-

cizia per Chopin. Ed in casa Bajer, assieme al violinista boemo Slavick (artista dalla tecnica sbalorditiva sopratutto per lo *staccato*, al dire di Federico) il povero giovane potè, per breve ora, dimenticare i suoi affanni, e dopo il cenone tradizionale si recò al duomo di Santo Stefano, e pianse pregando sotto le gotiche arcate pel paese e per la famiglia. Il domani di buon ora sedeva al pianoforte, " suonando malinconia " e più tardi lo vollero i Malfatti, che non lo lasciarono nemmeno il secondo giorno di festa. Rientrando a casa una lettera del Matuszynski gli dava le notizie politiche, circa le quali i genitori lo tenevano a stecchetto, e le altre che riguardavano la persona, alla quale egli continuava a giurare fedeltà fino alla morte: almeno le seconde notizie compensavano un po' la desolante tetraggine delle prime.

Se avere degli amici nel mondo dell'arte avesse bastato a tirare Chopin dalle strettoie del momento egli sarebbe certo stato a cavallo della posizione. Con Sigismondo Thalberg, giovanissimo ma già allora interessante, per quanto ancora lontano dall'essere l'artista brillante e suasivo che poi rivaleggiò con Liszt nel favore del pubblico: — col Merk, violoncellista acclamato, professore al Conservatorio: — col vecchio abate Massimiliano Stadler, autore di una cantata, *La Gerusalemme liberata*, di *Salmi*, che era stato amico personale di Haydn e di Mozart: — col pianista Bocklet, con Hesse l'organista, con altri egregi i rapporti di Chopin erano molto affettuosi. E specialmente era titolo d'onore per Federico l'amicizia che gli professava colui che era stato un po' " lo suo maestro, lo suo autore " per i due primi concerti, Giovanni Nepomuceno Hummel,

meritamente autorevolissimo, e che molto spesso veniva al *Kohlmarkt* e saliva al quarto piano (Chopin, partito Tito, era passato al piano superiore della casa onde spender meno) e voleva far musica con lui, e ne ritrasse parecchie volte le sembianze con quella valentia di pittore che era da tutti riconosciuta.

Ma tutto questo poco pesava nella bilancia della praticità, cioè per dare concerti: tanto più poi che Chopin non aveva nemmeno esaurito lo *stock* delle commendatizie. Quella, ad esempio, datagli dal Granduca Costantino per il conte Tatiszceff, ambasciatore russo a Vienna, si capisce benissimo che non fu presentata, ed a certe altre porte, bussato una volta Ckopin, non aveva voluto ripresentarsi. Il barone Rothschild di Vienna, per citarne uno, aveva accolto Chopin con così corretta freddezza a causa della nazionalità polacca del raccomandato che ispirava poca fiducia all'accorto finanziere, che l'artista aveva giurato di non mettere più piede in casa sua.

Mancata ormai completamente la prospettiva dei concerti, Chopin si illuse un momento di potersi almeno far valere come compositore, ed incominciò la *via crucis* degli editori che pure l'avrebbero dovuto apprezzare. Ma l'Haslinger continuava a far l'anguilla, il Diabelli non conchiudeva nulla, il Mechetti si trincierava dietro la sua specialità di editore di musica sacra, mentre Chopin non riuscì neppure ad indurlo alla pubblicazione di una *Messa* di Elsner.

La mùsica che correva allora in quella Vienna, capitale stata pochi lustri prima abbagliata dalla magnifica triade Haydn, Mozart e Beethoven, era quella delle mediocrità desolanti: ed i maestri che appassio-

navano la città erano.... Strauss e Lanner. I giornali discutevano di un nuovo *Walzer* di uno dei due campioni più di quello che avessero fatto per i capolavori dei classici anni prima. Chopin dunque si vide senza cerimonie rifiutare i suoi *Walzer*, e fu invitato a scrivere sulla falsariga di Lanner e di Strauss: la proposta lo umiliò per modo che egli abbandonò anche la composizione di due pezzi abbozzati (un *Duetto* per violino e pianoforte da suonarsi collo Slavik ed un *Concerto* per due pianoforti) e più non pensò che ad allontanarsi da quella città che non molti mesi prima l'aveva congedato colle rose, ed ora non gli offriva che triboli.

Ma come e quando partire e quale direzione prendere? Ecco ciò che Chopin non sapeva decidere. Fidandosi sopra commendatizie della Corte di Sassonia per la Vice Regina a Milano, Federico scrisse al Matuszinski che voleva rivolgersi a quella volta, anche per sentire la Pasta. Ma il tre febbraio l'incendio rivoluzionario aveva pure invaso l'Italia, ed un viaggio per le belle ausonie plaghe non era consigliabile allora. Quanto al tornare a casa non c'era da pensarvi: Federico sarebbe stato semplicemente un reduce artistico colle pive nel sacco ed un disoccupato, e certo sarebbe corso cogli amici nelle file insurrezionali. In Polonia poi i soldati russi avevano importato anche il *colèra* che s'era rapidamente esteso.

A tanta ambascia Federico ebbe al principio d'aprile un diversivo: invitato, prese parte (ma colla consueta trepidazione in precedenza) ad un concerto dato dalla Garzia-Vestris: il risultato fu artisticamente magnifico, e l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* tessè lodi senza fine al *Concerto* in *Mi minore*: ma certo era un po' umi-

liante per un Federico Chopin, già noto e superbamente noto a Vienna, essere rimasto quattro mesi nella capitale austriaca, per riuscire a farsi sentire in una sola audizione al pubblico, e come semplice *mitwirkung*.

Sventuratamente poi c'era dell'altro: il buon Malfatti ormai doveva occuparsi del giovane polacco non più solo come amico, ma anche come medico. A Vienna nel marzo e nell'aprile, poi da una sua villa magnifica suburbana nel maggio, il Malfatti tenne d'occhio e curò Chopin che soffriva debolezze ed eccitazioni dolorose di nervi, ed era sconquassato dalle continue emozioni. All'avanzarsi dell'estate Chopin non stava guari meglio: il *colèra* era arrivato anche a Vienna. " I cittadini ", scriveva Chopin, " comprano preghiere stampate " per allontanare il flagello del morbo: non si mangia " frutta, tutti scappano. Le lettere giungono bucate " e suffumigate, e chiuse da un gran sigillo di sanità.... " Il panico è enorme e generale ".

Di fronte a questo stato di cose dopo sette mesi sprecati Chopin si decise a chiedere il passaporto: ma occorse quattro settimane per ottenerlo. L'aveva chiesto per Parigi, e glie lo diedero per Londra, perchè le autorità austriache temevano Parigi per l'affare della rivoluzione. Nuove difficoltà sorsero all'ambasciata russa per ottenere il *visto* del passaporto al latore *passant par Paris pour Londres*: però avendo l'ambasciatore francese Malmaison firmato il documento, finalmente Chopin potè partire, il 20 luglio 1831, munito anche del " certificato di salute " occorrente per attraversare la Baviera. La linea che seguiva, accompagnandosi con un polacco, il signor Kumelski, era Linz, Salisburgo e Monaco di Baviera. Il viaggio ebbe due soste,

una a Monaco l'altra a Stuttgart. A Monaco Chopin dovette aspettare un po' di denaro che la famiglia gli mandava: frattanto tutto il mondo dell'arte gli fece le accoglienze più cordiali, tanto che egli finì per darvi un concerto il 28 agosto nella sala della Società Filarmonica, col concorso della signorina Pellegrini, graziosa e valente, e di altri artisti premurosi cooperatori. *Concerto* in *Mi minore* e *Fantasia su canzoni polacche* trascinarono il pubblico e la stampa all'entusiasmo. A Stuttgart lo fermarono le dolorose notizie del paese nativo: Varsavia era ridiventata definitivamente preda dei Russi, che si vendicavano crudelmente della ribellione.

Il *diario* di Chopin, riferito in gran parte dal Tarnowski, ci fa palese l'estrema disperazione dell'artista, le allucinazioni, la crisi orrenda che pareva dovesse spezzare le corde della ragione: la prosa Chopiniana è vibrante di sincerità, affannosa perfino alla lettura. Federico Chopin passò ore terribili, di cui abbiamo il riflesso nello *Studio in Do minore*, che è conosciuto col nome di studio rivoluzionario, ore smaniose che lo *Scherzo in Si bemol minore* ha rivelato, ore di profonda miseria morale, in una delle quali nacque il malaticcio e bizzarro *Preludio* in *La minore*.

Queste ed altre pagine sublimi l'arte guadagnò in quegli spasimi del grande musicista poeta: l'umanità egoista non può imprecare pur troppo a quelle ore terribili che dilaniarono il cuore ed il cervello di Chopin.

Sperando che almeno i tormenti morali sparissero quando avesse toccato Parigi, Chopin riprese il cammino alla fine di settembre e da Stuttgart giunse nel cervello del mondo.

APOGEO

—

CAPITOLO SETTIMO

Chopin a Parigi.

I. Parigi centro di alta intellettualità. — Gli artisti francesi. — Gli emigrati polacchi. — Adamo Mickiewicz.
II. I colleghi di Chopin. — Relazioni con Liszt. — Kalkbrenner. — Un consiglio non opportuno.
III. Chopin, i critici, gli editori. — I Pleyel e gli Erard. — Le difficoltà pel concerto.

I.

Agli occhi di Federico Chopin, che vi sbarcava dopo così affannose vicende alla fine del settembre 1831, Lutezia apparve, quasi come sotto un fascio di raggi luminosi, la città largitrice di gloria, dispensiera di fortuna.

Poche settimane erano trascorse dalla bufera politica che aveva spazzato il trono di Carlo X, mettendo in alto Luigi Filippo, ed inaugurando il " Governo

borghese „ di Casimiro Perrier. Il fuoco covava ancora sotto la cènere: parte della popolazione, specialmente l'operaia, non soddisfatta negli appetiti di rapinare, era a stento mantenuta in freno dal rigore della polizia. Ma alla superficie l'acqua correva cheta, le dimostrazioni piazzaiuole rade volte non erano localizzate ed in breve ora soffocate, così che la frase famosa " *l'ordine regna a Parigi* „ non si trovava ingiustificata. Prima e più di tutto Parigi voleva godere; *la joie de vivre* trionfava: la satira e la caricatura dei giornali illustrati attutivano spesso molti incidenti anzi molte questioni, che altrove od in altri tempi avrebbero potuto diventare assai pericolose.

Arrigo Heine ha tracciato magistralmente il quadro della intellettualità Parigina in quel tempo. Egli proclama la città diletta capitale non solo della Francia, ma dell'intero mondo civile, tutto trovandosi ivi raduma nato, o non tardando a radunarsi tutto ciò che è grande per amore o per odio, per sentimento o per pensiero, per sapere, per felicità, per disgrazia, pel passato o pel futuro.

Heine non esagerava; sulle rive della Senna, più che altrove, nel campo dell'attività cerebrale si battagliava da quanto vi era di eminente in Europa e vi si trovava convenuto. Classici e romantici specialmente erano scesi in lizza nella pittura, nella poesia, nella critica; ed oramai la vittoria stava per i secondi che avevano come portabandiera i Delacroix, i Victor Hugo, i Saint Beuve. In musica (cioè nel campo speciale dell'artista polacco, che giungeva a Parigi come trasognato di fronte a tanto movimento, dopo le apocalittiche visioni di Vienna, dopo gli incubi tremendi

sofferti a Stuttgart) la maggioranza dichiarava il dovuto rispetto ai vecchi maestri Cherubini, Auber, Bojeldieu, Paër; ma, promovendoli man mano alla categoria dei *parrucconi*, l'opinione pubblica simpatizzava di più in più coi giovani, come Berlioz, Liszt e Mendelssohn, e prima di tutti coll'artista che oggidì appare agli occhi di tanta gente diventato rugoso, col Meyerbeer. Era appunto il *Robert le diable* che allora trionfava all'Opéra, situata nella Rue Lepelletier, procurando colossali successi anche agli artisti che erano le colonne di quel teatro, come la Damoreau-Cinti, Adolfo Nourrit, Levasseur. Più importante ancora il *Théâtre des Italiens*, che aveva a direttore Gioachino Rossini, e contava valori quali la Malibran, la Pasta, la Schröder Devrient, la Cassadory, Rubini, Lablache. Anche l'*Opéra comique* era eccellentemente quotata, benchè il vecchio Cherubini, interpellato perchè non vi facesse rappresentare suoi lavori, malignasse rispondendo " non faccio dare opere dove non vi sono " cori, non c'è orchestra, mancano i cantanti e non " si trovano decorazioni ": — astiose ed inesatte affermazioni, perchè il complesso non era affatto manchevole, e gli interpreti erano diligenti.

Il terreno dei concerti orchestrali fruttificava parecchio. La *Società dei concerti del Conservatorio* teneva, per consenso generale, la palma; le sinfonie di Beethoven ebbero da questo eccellente corpo musicale, che si doveva ad Habeneck, una interpretazione rimasta per lunga serie d'anni famosa. Nella sale del *Théâtre des Italiens*, ed in quelle dei due illustri rivali Erard e Erard e Pleyel, si alternavano solisti di primo ordine. " Non so ", scrisse Federico non molto tempo dopo il

suo arrivo a Parigi al suo fedele Tito, " se vi sia
" posto al mondo dove vi sia maggior numero di pia-
" nisti che a Parigi, e non saprei dire se qui si tro-
" vano più somari o più virtuosi ". Fra coloro ai
quali il primo attributivo non conveniva vi erano
Zimmermann, Herz, Hiller, Mendelssohn e specialmente
Kalkbrenner e Liszt.

La più gran parte di questi musicisti Chopin potè
avvicinare e conoscere con facilità. Il dottor Malfatti
l'aveva fornito di una commendatizia pel Paër, maestro
di Cappella della Corte, e l'autore dell'*Agnese* intro-
dusse con molta premura Chopin nel mondo musicale
Parigino. Federico poi era personalmente, per quanto
riservato, molto simpatico: e coloro che non rimasero
cattivati dall'originalità potente del suo temperamento
d'artista si sentirono però tosto attratti dalla persona,
circonfusa di gentilezza e di bontà, riguardosa, spesso
quasi soave.

Arrogi che le simpatie dei Parigini andavano in
modo specialissimo di quei mesi verso la nazione Po-
lacca. Molti emigrati, profughi dall'infelice paese, erano
arrivati nel cuore della Francia e giravano per la
capitale rivestiti ancora della loro divisa militare; essi
venivano salutati dalla popolazione al grido di *Vive
la Pologne*: e nei teatri e nei circhi le scene dell'in-
surrezione di Varsavia, che si rappresentavano al suono
di canzoni polacche, erano occasioni di scroscianti e
significativi applausi. Le dimostrazioni *Pro Polonia*
assunsero talvolta, anche nelle vie, proporzioni tali
che la forza pubblica dovette intervenire. Chopin stesso
racconta in una lunga lettera quella clamorosissima
fatta al Ramorino. Il generale Girolamo Ramorino

era genovese; spirito per natura avventuriero, battagliero ovunque, poco equilibrato, egli aveva organizzati molte spedizioni ed era stato uno degli attori più in vista della rivoluzione polacca. A Parigi ebbe il suo quarto d'ora di popolarità appunto quando Chopin vi giunse: successivamente Ramorino tentò, d'accordo con Mazzini nel 1833, d'invadere la Savoia, e nel 1849 servì nell'esercito Piemontese, disubbidì in circostanze gravi e fu passato per le armi nella piazza d'armi di Torino dietro sentenza di un Consiglio di Guerra. La dimostrazione per Ramorino nell'autunno 1831 a Parigi avveniva proprio davanti al Boulevard Poissonière, n. 27, dove Chopin abitava al quarto piano un quartierino con un piccolo ballatoio sulla via, d'onde poteva spingere lo sguardo assai lontano a destra ed a sinistra sui contigui *boulevards*.

Nicola Chopin apparve assai preoccupato delle espansioni popolari parigine verso i rifugiati polacchi perciò che esse esaltavano lo spirito del figlio. Questo si rileva da una lettera del 27 novembre, nella quale egli scongiura Federico di non accalorarsi di soverchio per la politica, e di evitare le relazioni troppo strette coi profughi connazionali. Si sapeva che lo Czar Nicola I aveva ordinato al conte Pozzo di Borgo, suo ambasciatore a Parigi, di far sorvegliare da agenti speciali i polacchi rifugiati in Francia. Chopin era a Parigi con regolare passaporto, pure essendo diretto più in là; se si comprometteva visibilmente coll'elemento rivoluzionario venuto a Parigi c'era il caso di vedersi chiuse per sempre le porte del paese natale. Però Federico non fu troppo ubbidiente al monito: frequentò gli emigrati ed i loro convegni, intervenne ai pranzi dati

al Ramorino ed al generale Dvernicki, e non faceva mistero de' suoi sentimenti patriottici. Rivoluzionario egli si sentiva e si professava, ma piuttosto teorico che attivo, non per mancanza di sincerità, bensì per la natura e per le qualità del suo spirito che lo portavano all'arte, alla poesia, al regno dell'idea. D'altra parte la democrazia nella forma di esplicazione parigina non poteva andargli a sangue, perchè a lui occorreva l'ambiente di estrema finezza e di raffinata eleganza, che non è quello dei partiti popolari in azione, nè a Parigi nè altrove.

Fortunatamente però i fumi della politica non ottenebrarono il cervello a Chopin siffattamente dal distrarlo a lungo dallo scopo che si era prefisso venendo a Parigi. E le relazioni che egli curò e conservò tra i connazionali non furono tuttavia specialmente indirizzate a cambiamenti dell'ordine sociale, ma piuttosto ebbero indole artistica.

Il Conte Plater, polacco abitante nella Rue de Londres, fu tra i primi che aperse la sua casa ospitale al giovane connazionale, e la figlia Paolina fu la prima allieva che Chopin ebbe a Parigi. La Contessa madre simpatizzava assai col maestro, e gli disse un giorno: " Se fossi giovane e bella, caro Chopin, prenderei te per marito, Hiller per amico, Liszt per amante "; la cronaca non dice precisamente che Chopin sia stato in modo straordinario entusiasmato della parte che avrebbe tenuto nel quartetto. Il fior fiore dell'emigrazione polacca si dava convegno in casa Plater; al giovedì il circolo consueto si allargava, ed oltre al generale Kniaziewicz, al vecchio poeta Niecucewicz e ad altre notabilità polacche accorrevano molte famiglie

francesi ed inglesi; in quell'atmosfera d'intellettualità elevata Chopin brillava. — I principi Czartoriski, che stavano al *Faubourg du Roule*, conosciuto Federico in casa Plater, lo vollero ancor essi spesso ai loro lunedì molto ricercati; e Chopin vi suonava fantasie e danze, e faceva anche curiose imitazioni di Liszt e di Giovanni Pietro Pixis con una vivacità straordinaria. — I Conti Komar, che avevano già visto a Dresda Chopin alla sfuggita, lo desiderarono pure spesso quale commensale; ed a Federico l'invito non tornava sgradito, perchè la trinità delle figliuole Komar, formata dalla Contessa Potocka, separata dal marito, e dalle sorelle Ludmilla e Natalia, andava famosa per grazia e per bellezza. — E così tutte queste case e quelle dei Volowski, degli Ottinalli, degli Hoffmann, dei Plichta costituirono per Chopin un ambiente nel quale egli si sentiva come in patria.

Giunse anche a Parigi di quei mesi il conte Alessandro di Mariolles, l'ex-institutore francese del figlio del Granduca Costantino, e che il Governatore partendo precipitosamente aveva lasciato in asso: e poco dopo il padre Mariolles arrivò pure la vezzosa " Marialka ". C'era stato a Varsavia un po' di tenero fra Federico e la Signorina; ed i genitori Mariolles tornati a Parigi non avrebbero visto di male occhio uno sposalizio fra Marialka e Federico, nè la famiglia Chopin sarebbe stata malcontenta. Ma il principale interessato, Fritz, cioè il *Signor Diavoletto* (come la ragazza chiamava Federico) non ne volle sapere, e si mise invece a politicare coi Mariolles, e quella megera che è la politica guastò la cordialità dei rapporti, onde le relazioni si raffreddarono.

Un connazionale altamente apprezzato, come meritava la sua grande figura di poeta, Adamo Mickiewicz, si trovava pure allora a Parigi. Egli era reduce da Roma, dove aveva passato tutto un inverno, bene accetto specialmente alla famiglia della Principessa Zenaide Wolkonski, proprietaria della stupenda villa nei pressi di San Giovanni in Laterano. Mickiewicz adorava la città eterna, ed una lapide in via del Pozzetto ricorda che ivi soggiornò ancora nel 1848. Il grande poeta, astro raggiante, era imponente anche nel fisico: il giovane musicista, temperamento timido e delicato, pareva accanto al poeta un sospiro di fronte ad una affermazione. Pure, conosciutisi, il cantore e l'artista s'intesero: il poeta si entusiasmava per la musica del maestro, questi esaltava i versi del Bardo. Amendue avevano il dono dell'improvvisazione; e più volte l'estro dell'uno risvegliò l'ispirazione estemporanea dell'altro con risultato magnifico, che i pochi fortunati presenti ricordavano poi commossi. La Francia rese omaggio al Mickiewicz nominandolo poi professore al *Collège de France*, ed ora gli sarà eretto un monumento a Parigi.

II.

Se altri pensa alla difficoltà di penetrazione che hanno in una città forestiera gli artisti in generale, l'accoglimento fatto a Chopin dalla *fine fleur* dell'alta società internazionale convenuta a Parigi dimostra subito che la comparsa dell'artista polacco era stata veramente sensazionale, ben più di quello che appaia nelle sue

lettere intonate a quella reale modestia che fu una delle preclare qualità della persona.

Del resto nella sua corrispondenza, allora assai frequente e fattasi poi per varî motivi più rara negli anni successivi, egli discorre delle conoscenze mondane assai meno che di quelle artistiche, queste però giudicando in generale con quello spirito innato di critica che fa subito sceverare le vere dalle false grandezze, e con gustosa causticità mettendo subito in rilievo il carattere delle persone. Così del Cherubini egli nota il soverchio discorrere che il vecchio maestro faceva perennemente del *colèra* e delle rivoluzioni: Cherubini ed Auber sono per Chopin " bambole incartapecorite „ (il giudizio è troppo sommario per il grande musicista fiorentino), quantunque si debbano guardare con rispetto, e molto si possa imparare dalle loro opere. Halévy e Meyerbeer, per contro, rappresentavano per Chopin valori vivi; il futuro autore dell'*Ebrea* provò subito pel giovane polacco una viva simpatia che divenne amicizia: Meyerbeer rimase incantato della musica di Chopin, e scrivendo a Federico gli dava tanto di *cher et illustre maître*. Quanto poi ai frequentatori del ritrovo musicale del *Café Feydeau*, ove Berlioz e Franchomme fungevano da caporioni, essi non tardarono in massa a giurare pel nuovo collega giunto di Polonia.

Opposizione un po' acre avrebbe potuto venire a Chopin dall'*irritabile genus* dei colleghi pianisti, specialmente dai professionisti, i quali, pur cercando di sottrarsi l'un l'altro i clienti, erano pronti a resistere a battaglione serrato contro l'invasione di un idealista pericoloso e bene appoggiato nella società mondana.

Ma questi bravi messeri in parte non compresero allora (e molti non capirono nemmeno di poi) quanto vi era nelle pagine Chopiniane di pernicioso pel vecchiume del genere pianistico alla moda, ed in parte credettero prudente il non battagliare, vista l'accoglienza fatta al nuovo arrivato da artisti quali Zimmermann, Hiller, Herz, Liszt e Kalbrenner, per citare la sola cinquina dei maggiorenti più in vista.

Lo Zimmermann, oltre ad essere ottimo pianista ed eccellente professore, si compiaceva di aprire la sua casa a serate musicali nelle quali si producevano i migliori artisti. Ivi Chopin conobbe Ferdinand Hiller, pianista di vaglia e compositore meritamente apprezzato col quale poi ebbe frequenti occasioni di trovarsi, e per mezzo di Hiller Chopin conobbe Mendelssohn e Liszt. Henri Herz, come levatura d'ingegno, non era certo all'altezza di Hiller, e tanto meno di Mendelssohn: ma era artista studioso e correttissimo (e tale mi parve ancora quasi ottantenne, quando lo sentii privatamente a Torino, ove soleva passare quasi ogni anno colla sua giovane ed elegante seconda moglie), laborioso nella sua produzione un po' uniforme, ed aveva clientela e relazioni importanti.

Liszt, più giovane di Chopin di diciotto mesi, si trovava già colla madre signora Anna da parecchio tempo a Parigi, ed aveva subito brillato tra i pianisti di primo ordine. Fervoroso ed entusiasta, rimasto impressionatissimo dall'audizione di Paganini, il giovane ungherese traeva dalla tastiera sonorità smaglianti, gigantesche quando lottava coll'orchestra. Mentre egli si trovava in piena corrente di enfasi paganiniana, ecco comparire sull'orizzonte parigino Chopin, vivente anti-

tesi di queste rabescate, clamorose e fino ad un certo punto brutali sonorità dello strumento. Udir Federico ed intravvedere i nuovi orizzonti della pianistica fu un solo punto per Liszt, che comprese tosto come il polacco fosse un poeta, maestro tanto nel modo di porgere quanto, e più essenzialmente, nel modo di comporre. Poche settimane dopo, Liszt, rimasto *en retraite* in una piccola cameretta del grande palazzo Erard, aveva talmente " conquistato „ gli *Studi* (il primo libro s'intende) del collega, e li rendeva in modo così splendido ed affascinante che Chopin ne era meravigliato, dichiarava in una lettera scritta ad Hiller che Liszt suonava le sue pagine trasportandolo " au delà des idées honnêtes „, e si augurava di potergli rubare il modo di interpretarli.

Questa passione di Liszt per la musica di Chopin fu ventura, che poi continuò, per l'uno e per l'altro: per Chopin che aveva nell'ungherese un magnifico *alter ego* come interprete (per quanto talora Liszt aggiungesse qualche fioritura non organicamente legata al pezzo): per Liszt che subì tanto l'influenza di Chopin da cambiare — l'osservazione è di Schumann — la sua maniera di comporre ultraromantica e fantastica in un'altra foggia più classica ed equilibrata.

Non è altrettanto provato che nemmeno pianisticamente Liszt abbia molto influenzato il collega, per quanto armeggino in questo senso i biografi del celebre abate. I rapporti di Liszt con Chopin, successivi a questo primo scatto di entusiasmo per parte dell'ungherese, furono argomento di molte osservazioni per parte di biografi. Fu sincera, venne chiesto, l'amicizia di Liszt per Chopin, fu profonda e non turbata

da un sentimento, invano combattuto, di gelosia o di invidia per parte di Liszt? Non era l'ungherese all'atto pratico, quando si trattava di dominare il pubblico, così strabocchevolmente dotato di mezzi da non temere concorrenza? — D'altra parte i due artisti così eccelsi ed originali, nel senso migliore della parola, non potevano benissimo coesistere come due caratteristiche differenti figure: Chopin tenero, poetico, idealista, Liszt impetuoso, irruente, tutto fuoco ed ardimento: il primo serafico, il secondo spesso quasi demoniaco, quegli natura quasi femminea, questi tutta maschile vigoria?

La questione della sincerità è difficile da risolvere. Certo se Liszt si sentiva sovrano assoluto nell'esecuzione, comprendeva però la superiorità del genio musicale del collega: l'invidia sarà stata fino ad un certo punto nobile, ma non poteva non esistere. Nel libro che volle essere l'orazione funebre pel collega, Liszt dichiarò al principio la sua sconfinata e continua ammirazione, ma nel sèguito non poche pagine accennano ad un sistema di andar costantemente guardingo, metodo che non s'adatta guari all'entusiasmo. — Chopin stimava e rispettava Liszt (come osserva il Kleczynski) come sommo pianista il quale, allorchè ne aveva vaghezza, interpretava mirabilmente Beethoven, Weber, Schubert. Ma le composizioni Lisztiane, con quelle imitazioni di tempesta rumoreggiante nel basso o di garriti di uccelletti nell'acuto, colle cascate di suoni, dirette, come nel *Galop chromatique*, solo a colpire il pubblico, non solo non lo entusiasmavano ma gli erano antipatiche. In molti punti i due artisti si trovarono agli antipodi, ma non trovavano necessario di bisticciarsi in pubblico od in privato. Essi salvarono dunque

le apparenze, e perciò agli occhi del pubblico più che rivali parvero amici. Dimentichiamo dunque anche noi il breve tempo nel quale passò tra loro qualche piccola nube, presto dissipata per generosità di Chopin (1), e lasciamo che nel tempo raggi sopra amendue la luce di quell'arte che essi amarono e praticarono con altissimo intelletto e con tenace volontà.

Il lettore del millenovecento dieci comprenderà difficilmente un altro *engouement* che regnava a Parigi ottant'anni prima, quello per Federico Kalkbrenner, considerato come " successore del Clementi „. L'esecuzione brillante, ricca di effetto, di eleganza di questo tedesco, francesizzato fin dai giovani anni al Conservatorio parigino e poi rimasto nove anni a Londra, veniva dichiarata " il più puro latino ciceroniano del pianoforte „, quasi che Marco Tullio avesse avuto fantasia di bamboleggiare colla formola, come fece spesso il Kalkbrenner suonando e più scrivendo. Quale compositore forse meglio lo caratterizza il titolo affibbiatogli di " Delille del pianoforte „, se ricordiamo che il Taine nella sua *Filosofia del XIX secolo* scrisse che " i versi uscivano dal cervello di Delille così perfetti di forma e così vuoti come se fossero stati coniati dal bilanciere di una macchina „. La musica di Kalkbrenner, come quella dell'Herz, aveva sostanzialmente i giorni contati; sarebbe morta di dolce languore es-

(1) Questa dissonanza, che il polacco risolse tendendo la mano al collega non aveva origine musicale: essa accadde verso il 1842. " Nos dames se sont fachées „, diceva Liszt, " et en bons chevaliers nous leur avons donné raison..... „.

sendo diventata non solo vecchia ma decrepita, quando cominciarono a sorgere i romantici-modernisti; ed allora la poveretta " non scese no..., precipitò di sella „ e si dissolvette più rapidamente.

Era il Paër che aveva raccomandato Chopin al Kalkbrenner, il quale — lo racconta Federico in una lettera al suo Tito — invitò dopo pochi preamboli il nuovo arrivato a suonare, ed uditone il *Concerto* in *Mi minore*, gli chiese se era allievo di Field, di cui disse avere egli il tòcco insieme allo stile di Cramer. Poi Kalkbrenner si mise al pianoforte egli stesso e si impaperò; ma, subito ripresosi, suonò con tale precisione e limpidezza che Chopin ne rimase colpito, e giudicò che nessuno dei pianisti Parigini poteva stare al paro di Kalkbrenner. Questi intanto ricevette dall'audizione del giovane polacco così forte impressione, che volle subito restituirgli la visita, e poi battè spesso (egli *il gigante* come Chopin lo chiamava) alla modesta cameretta di Federico. Anzi, per quanto notoriamente fiero e poco proclive ad entrare in confidenza con artisti, Kalkbrenner aperse la sua sontuosa casa a Chopin, e lo volle spesso a pranzo *tout-à-fait en famille* colla moglie e le figlie, tutte cordialissime verso l'ospite.

Frattanto Chopin, constatando le difficoltà sempre crescenti per potersi far conoscere, cominciava a nicchiare riguardo a' suoi propositi di voler più che altro essere compositore, e se la musica non gli fosse per così dire, uscita da tutti i pori, avrebbe passato un pericoloso e doloroso periodo di sfiducia. Ostinatamente un'altra volta egli si ribellava alla carriera del teatro: da Varsavia gli scrivevano perchè pensasse alla scena: ed egli rispondeva all'Elsner presentandogli

l'esempio di Meyerbeer che aveva dovuto battere a tutte le porte, stare tre anni a Parigi, dopo che era già giudicato buon compositore lirico, e sborsare egregia somma onde arrivare al trionfo del *Roberto il Diavolo*. Fu allora che il Kalkbrenner animò vivamente Chopin a dedicarsi specialmente alla professionalità dei concerti, e si dichiarò assolutamente convinto che Chopin sarebbe giunto al primissimo posto, passando ancora tre anni a studiare sotto la sua guida. Naturalmente il professore offriva l'istruzione gratuita, ma desiderava sapere il parere dei parenti di Chopin e dell'Elsner.

Apriti cielo! A Varsavia la comunicazione di Federico provocò tanto in famiglia che nell'Elsner, più ancora che sorpresa, disgusto e quasi scandalo. Non si comprendeva come Kalkbrenner scaldasse i ferri, come si dice, a Federico per farne essenzialmente quello che era già, anche senza i lumi del maestro *attitré*, cioè un pianista di vaglia eccezionale; nessuno poteva credere che Chopin avesse difetti di esecuzione o deficienze per cui occorressero tre anni curativi di *Effusio musica* Kalkbrenniana; si giudicò che il maestro parigino tendesse al giovane un tranello per gelosia, che, riconosciutone il genio, tentasse di soffocarne l'originalità, che lo volesse per scolaro onde menarne vanto di poi. Rispose subito il padre Nicola spaventato dell'idea e consigliando Federico a riflettere seriamente circa l'offerta tendenziosa; — la sorella Luisa, autorevole ed influente, ne lo dissuase senza ambagi in una lunga lettera; l'altra sorella Isabella protestò contro quel disgraziato triennio, infuse coraggio a Federico, lo invitò ad aver piena confidenza in sè e nel suo ingegno. Elsner, che conosceva Chopin come indi-

viduo suggestionabile, andò su tutte le furie, e chiamò Kalkbrenner un imbroglione intenzionato di speculare Federico. Elsner era stato a Parigi molti anni prima, e giudicava che ivi vi fosse più amore per il successo personale e per la propria tasca che per l'arte vera. Egli ribatteva il chiodo che Chopin avrebbe dovuto pensare al teatro: ma, anche a parte questo, non riconosceva in alcun modo a Kalkbrenne il diritto di giudicare inutile e di cancellare (come aveva fatto) un *passo* nel *Concerto* di *Chopin*: dichiarava che il correttore era un essere audace ed arrogante, tanto più che non aveva potuto giudicare dell'effetto del piano scompagnato dall'orchestra. Conchiudendo raccomandava a Federico di guidarsi da sè, e comunque di non lasciarsi sopraffare da chicchessia.

Prima però che arrivasse da Varsavia questo plebiscito di indignazione, Kalkbrenner stesso si era già accorto che l'aveva sparata grossa, consigliando a Federico Chopin tre altri anni di studi ulteriori. Certissima cosa è che Kalkbrenner nutriva sentimenti nobili di vero artista, e che la gelosia non entrava affatto nel primo suggerimento a Chopin, nel quale egli vide subito non un discepolo ma un collega, pur giudicando che la sua esperienza non gli sarebbe tornata inutile. Laonde Chopin si persuase della sincerità del Kalkbrenner, quando questi modificò di per sè il consiglio relativo al tirocinio; le lettere da Varsavia lo animarono a cercare di conservare la sua originalità, mettendo la virtuosità in seconda fila, il che però non gli impedì di accettare dal Kalkbrenner l'offerta di lavorare e studiare spesso con lui. Allora fu perfetta la relazione di collegialità, che onora gli artisti veri:

il polacco si trovava col tedesco come Raffaello col Perugino. Kalkbrenner promise che quando Chopin volesse dare un concerto egli vi avrebbe preso parte: anzi, segnacolo pubblico e speciale di benevolenza, egli, nelle serate dove si produceva, talora assunse temi di Chopin come soggetto, e pubblicò *Variazioni* (op. 120) sopra una *Mazurka* di Chopin (op. 7, n. 1) che ebbero grande voga. Chopin dedicò al Kalkbrenner il suo *Concerto* in *Mi minore*, completo s'intende, cioè col passo che aveva suscitato i dubbi pedagogici del *maître*.

Quanto precisamente alla strada da seguire Federico la vedeva ben chiara davanti a sè, come la vedevano di lontano, guidati dall'affetto verso il loro caro assente, i parenti e gli amici di Varsavia. E Chopin in una lettera al Tito si esprimeva così: " Ciò che mi scrivi sul " mio cammino d'artista è vero, ed io la penso come " te. Io la percorrerò nella mia propria carrozza: sola- " mente ho assunto un cocchiere per i miei cavalli ". L'auriga era Kalkbrenner, i cavalli erano le dita, che senza una tecnica perfetta non potevano prestarsi alla grande carriera di pianista.

III.

Il ciclo delle relazioni di Chopin colla società mondana, specialmente dei connazionali, col mondo artistico, coi colleghi dell'arte si era formato assai presto. E molte altre notevoli persone, oltre le citate, l'avevano con fraterna amicizia accolto. Non bisogna dimenticare tra queste Antonio Orlowski e Luigi Nor-

blin: — l'Orlowski anzi, violinista, pianista e compositore, fu quello che decise più positivamente Chopin, che aveva il passaporto per Vienna, a fermarsi sulle rive della Senna, già fin dall'anno precedente avendo scritto ai genitori di Chopin che venendo Federico a Parigi vi avrebbe *fatto furore*, nè Herz, nè Kalkbrenner, nè Pixis, nè Liszt potendosi con lui paragonare: — Norblin, figlio di un rinomato pittore francese polonizzato, era violoncellista, professore al Conservatorio, e contò tra i più costanti e fedeli amici di Federico. Norblin e Chopin si inquietavano assai quando erano presi per francesi, avendo vivissimo il sentimento della loro patria polacca. È però da mettere in quarantena ciò che narra il Barbedette, cioè, che Chopin più d'una volta, trovandosi in compagnia di amici il cui nome rivelava l'origine polacca, rimpiangesse di non portare un nome visibilmente polacco.

Anche col mondo dei critici e degli editori Chopin, ben provvisto di commendatizie, aveva annodato simpatici rapporti. Fétis fu tra le persone che presto conobbero il giovane musicista polacco e ne vaticinarono di buon'ora il luminoso avvenire. Il laborioso musicografo era allora redattore della *Revue musicale*, e, mentre i suoi scritti lo mettevano molto in vista, egli cercava di mettere il meno che poteva in mostra la sua persona. Oberato di debiti (condizione che lo rendeva passibile dell'arresto personale), minacciato di continuo di essere pescato e condotto al fresco *à Sainte Pélagie*, cioè in gattabuia, Fétis trovava più prudente, in luogo di aver un domicilio proprio, di abitare nei sobborghi: cambiando spesso cubicolo sfuggiva alla persecuzione degli uscieri.

Fra gli editori Chopin era stato da Vienna specialmente raccomandato a Maurizio Schlesinger, proprietario del più gran deposito parigino di musica e della *Gazette Musicale*, l'organo artistico antagonista della *Revue* del Fétis. Lo Schlesinger, che Heine chiamava " il domatore dei musicisti ", dava anch'egli dei ricevimenti in casa sua, e vi accorrevano volentieri molte notabilità dell'arte e delle lettere: Chopin vi fu molto ben ricevuto, e presto lo Schlesinger si accordò con lui per esserne l'editore. Naturalmente l'entrata di Chopin nella *côterie* Schlesinger, alla quale appartenevano anche Liszt, Berlioz, Hiller, Osborne ed altri, costituì come una specie di *dichiaramento*: — e questo portava subito per conseguenza che i partigiani e gli amici dell'Escudier, editore della *France musicale*, si mettessero in resta per dare addosso di santa ragione a chi militava nel campo avverso, fenomeno successo in tutti i tempi nel regno dell'armonia, e forse in suo onore. Rivalità dello stesso genere, un po' meno accesa però e meno maligna, regnava tra le due famose case fabbricanti di pianoforti, i Pleyel e gli Erard. Chopin, che era come di famiglia da Kalkbrenner socio segreto della fabbrica Pleyel, si legò fin da principio con questa ditta, e le rimase fedele: il che però non gli impedì di essere in buoni rapporti anche con la casa Erard, che si era accaparrato Liszt. Camillo Pleyel, principale proprietario della firma omonima era, oltrechè avveduto industriale, buon compositore, e divenne molto affezionato amico di Chopin, che era il *lion* delle serate musicali celebrate nella sua casa. — Del resto Chopin ebbe a riconoscere le ottime qualità degli strumenti delle due fabbriche: e se ne serviva secondo lo stato

in cui si trovava. Egli dichiarava che quando si sentiva mediocremente disposto il piano d'Erard gli offriva facilmente *le son fait*: allorchè era più in *verve* ed abbastanza forte per trovare il *propre son à lui* allora uno strumento di Pleyel gli diventava necessario.

Di quanti commenti non sarebbe suscettibile questo bisogno che aveva Chopin di *crearsi* il suono quando l'estro lo favoriva, e quanti furono e sono anche oggidì rari gli artisti che comprendono e sentono che il segreto vero della penetrazione delle anime sta in questa funzione, in certo modo ultra sensoria, che la maggioranza non suppone neppure! Ma continuiamo la narrativa semplice dei fatti.

Coll'estesissima rete di relazioni che in tempo notevolmente breve Federico Chopin aveva saputo annodare a Parigi, colla reale considerazione che lo circondava, colla simpatia che in Francia si riverberava sulla nazionalità polacca, colla circostanza stessa che Federico, per ragione del padre, era agli occhi del mondo uno dei polacchi più francesi che si trovassero nella capitale, pareva che ragionevolmente non dovesse essere di estrema difficoltà la realizzazione di quel concerto che doveva aprire la strada anche alla soluzione delle difficoltà materiali, nelle quali egli si trovava, dividendo la sua sorte con quella di molti altri.

Eppure non bastava la posizione, che si poteva fino ad un certo punto ritenere privilegiata di Chopin, per vincere gli intoppi che si affacciavano l'uno dopo l'altro.

In una lettera ad Elsner del 14 dicembre 1831, Chopin scrive:

" I miei parenti vi avranno certo detto che io ho
" fissato il mio concerto al 25 di questo mese.... "

(questa data è riferita colla lettera dalla Audlay, quantunque sembri poco probabile che Chopin volesse proprio affrontare per la prima volta a Parigi il pubblico nel giorno di Natale)... “ L'organizzazione mi costa “ mille tormenti, e se Paër, Kalkbrenner e special- “ mente Norblin non vi mettono mano non arriverò “ a far qualche cosa „.

Due mesi più del previsto durarono le trattative, le corse, le ansie per questa audizione. C'era sempre qualche cosa che mancava quando tutto pareva combinato. Kalkbrenner aveva preso in certo modo la direzione della parte strumentale, e si proponeva di suonare con Chopin e con altri musica concertata a parecchi pianoforti.

“ Ma non è forse completamente balzana questa “ idea? „, chiede Chopin scrivendo a casa, “ un piano- “ forte di grande formato servirà per Kalkbrenner, “ l'altro di piccolo formato sarà per me. I quattro “ strumenti, che faranno altrettanto fracasso quanto “ ne farebbe un'orchestra, saranno suonati da Hiller, “ Osborne, Stomaty Sovinski.... „. Non v'ha dubbio che come messa in scena il concerto sarebbe stato curioso; ma quanto a vero interesse artistico, concentrato sul titolare dell'Accademia, non ve n'era da vendere.

Altro guaio era quello della parte vocale che doveva alternarsi coi pezzi pianistici e strumentali, secondo lo stile dei concerti d'importanza. Una immensa quantità di cantanti di ambo i sessi passeggiava per le vie di Parigi, ma occorreva qualche stella di prima grandezza che consentisse a brillare per il giovane ancora oscuro. Gli impresarî dei teatri nega-

vano, con belle parole di rincrescimento, il loro consenso; e fu soltanto dopo molte richieste e replicate preghiere che si ottenne il concorso di due astri assai secondarî, uno dei quali, madamigella Tomeoni, allieva del Conservatorio, non aveva ancora fatte le sue armi in pubblico e comparve solo alla ribalta qualche mese di poi a Bruxelles.

Finalmente il concerto fu annunziato pel 15 gennaio, e Chopin sperava di potersi definitivamente levare questo grave peso dallo stomaco. Ed ecco che sorgono nuovi incidenti. e poi Kalkbrenner si ammala, ed il concerto subisce nuovi rinvii, per cui diventa necessaria una nuova proroga al seguente febbraio.

In quattro mesi Federico Chopin si era conquistato un posto rilevante nella società parigina e nel mondo artistico, stava per essere proclamato *divo*: ma questa eccelsa qualità non l'aveva sottratto alle miserie che i semplici mortali incontravano per mettere in piedi un concerto, anche allora, quando la concorrenza non era ancora così feroce come lo è oggidì in qualunque punto della pallottola terrestre.

CAPITOLO OTTAVO

La vittoria.

I. Il concerto 26 febbraio 1832. — Successo artistico, insuccesso finanziario. — La serata in casa Rothschild.
II. Chopin professore di pianoforte. — Sue relazioni cogli artisti colleghi. — La fortuna dell'anno 1833.
III. Concerti ed audizioni del 1834. — Chopin ed Hiller ad Aquisgrana. — Il festival diretto da Mendelssohn.

I.

Fu la sera del 26 febbraio 1832, alle ore otto, che ebbe finalmente il *Grand Concert vocal et instrumental donné par M. Frédéric Chopin de Varsovie* nei *Salons Pleyel, Rue Cadet, 29.* Il programma conteneva due parti: — nella prima dopo il *Quintetto* di Beethoven (eseguito da Baillot, Vidal, Uhran, Tilmant e Norblin), ed un *Duetto* eseguito dalle signorine Tomeoni e Isambert, veniva il *Concerto* per pianoforte, composto ed eseguito da Chopin, e per ultimo un'*Aria*, cantata dalla Tomeoni; — nella seconda erano segnate le seguenti composizioni: *Grande Polonese* preceduta da una *Marcia* scritta per sei pianoforti da Kalkbrenner, ed eseguita dall'autore col concorso dei signori Mendelssohn-Bartholdy, Hiller, Osborne, Sowinski e Chopin: un'*Aria* cantata dalla Isambert; un *Solo per oboe* eseguito dal signor Brod, e per chiusura le *Grandes Variations*

brillantes sopra un tema di Mozart, cioè sul *Là mi darai la mano* del *D. Giovanni*. Come si vede la minaccia della legione di pianoforti e di pianisti organizzata da Kalkbrenner era stata realizzata in pieno; fortunatamente però i nomi dei cortesi collaboratori erano tali che salvavano, per quanto era possibile, la serietà del concerto, tutti essendo artisti di grido conosciuti od in via di diventarlo.

L'inquietudine e la nervosità di Chopin durante la quaresima di ritardo erano venute crescendo a tal punto che la sera del concerto egli si trovò in uno stato di prostrazione morale e fisica non il più desiderabile nè indicato per far colpo all'uditorio dominato da grande aspettazione. Pure Chopin fece sopra di sè uno sforzo straordinario, e tanto nel *Concerto* (quello in *Mi minore*) quanto nelle *Variazioni* vinse completamente la partita, producendo sugli intelligenti la più profonda impressione.

La critica, esplicitamente favorevolissima, analizzò l'esecuzione che dichiarò ricca di pregi singolari, e quanto alle composizioni riconobbe che esse erano della più alta importanza, affermando nell'autore una potenza ed una individualità di primissimo ordine.

Ma la delusione completa toccata a Chopin fu quella del pubblico e dell'incasso. Nell'uditorio l'elemento francese faceva quasi completamente difetto; oltre gli artisti invitati ed i parenti e gli amici dei cooperatori, la maggioranza si componeva di emigrati polacchi: i biglietti venduti a dieci lire non erano stati sufficienti a coprire le spese.

A Varsavia i parenti di Chopin si trovavano molto in pena per i successivi rinvii del concerto; essi pre-

vedevano che le spese, alle quali Federico doveva sottostare, avrebbero finito per rendergli la posizione assai incomoda, e che la preparazione l'avrebbe stancato oltre misura. " Se tu sgraziatamente vieni a sen-" tire il bisogno ", scriveva il padre due giorni prima del concerto, " credi a me, il tuo spirito sarà meno " libero, la tua arte languirà.... Quanto alla nostra " posizione noi abbiamo del pane, e ci sosteniamo " godendo d'una buona salute ".

Si figuri il lettore come tornarono ingrate a casa le notizie dell'insuccesso finanziario, che collocava Federico di fronte ad un problema positivo difficilissimo da risolvere nel campo pratico, mentre la mente sognava idealità ed intorno all'artista si moltiplicavano le voci che magnificavano il suo talento. Fu quello un periodo terribile per Chopin; l'ubbriacatura morale che gli aveva procurato il primo tempo del suo soggiorno a Parigi, e che lo induceva a scrivere entusiastiche lettere agli amici, era scomparsa ed aveva fatto luogo ad una prostrazione assoluta. Come posizione artistica quella di Chopin era da tutti riconosciuta; ma questa posizione, liquidata sotto l'aspetto della risorsa materiale, si riduceva a zero. Tre mesi erano ormai passati dal primo concerto e dall'esito magnifico musicalmente: Federico aveva anche prestato il suo concorso ad una accademia data il 20 maggio, per beneficenza, dal Principe della Moskowa, che si dilettava di comporre musica di genere religioso; ma nessun movimento utile e pratico si faceva intorno a lui. Occorreva però prendere un partito circa il suo avvenire, e l'estate che stava per avanzarsi imponeva sollecita decisione.

Hiller, Sowinski, Liszt animavano Federico a battere il chiodo rimanendo a Parigi; il che era più presto detto che fatto, perchè le necessità della vita erano divenute stringenti. Vi fu un momento nel quale Chopin porse orecchio ad alcuni connazionali in procinto di partire per l'America; se ne aprì coi parenti, facendo intendere che aveva bisogno di un estremo sforzo dalla famiglia onde avere i mezzi per andare a cercare il pane nel Nuovo Mondo. La risposta dei suoi cari non lo animò a tentare la sorte: piuttosto si consigliava a Federico di riprendere finalmente la via di Varsavia; in seno alla famiglia anche le privazioni sarebbero state meno sensibili, e l'ambiente di casa saturo d'affetto avrebbe equilibrato molte cose. C'era qualche piccola difficoltà pel ritorno. Il passaporto di Chopin era scaduto, e l'aver egli negletto l'obbligo del servizio militare lo esponeva forse a qualche lieve castigo; ma poichè la trasgressione era recente e fino ad un certo punto giustificata dalla necessità della professione, e poichè il ritorno avrebbe dimostrato la buona volontà di mettersi in regola colla legge, le cose si sarebbero potute accomodare presto e senza conseguenze soverchiamente gravi. Il consiglio dei genitori era prudente. L'America non sarebbe stato terreno ove Chopin avrebbe potuto, come si dice in volgare, piantar vigna; la finezza del suo temperamento, la sua sincerità, la sua timidità in più d'una circostanza della vita pratica, l'essere egli la negazione dello spirito speculativo, la sua ripugnanza ad opporre audacia ad audacia, la sua molto mediocre resistenza fisica, erano tutte circostanze che sconsigliavano il progetto di andare a cercare fortuna varcando l'Oceano.

E Chopin si arrese alla ragione, rinunciò all'America, mise insieme rapidamente il bagaglio, fece qualche visita di congedo e fissò il giorno della partenza per far ritorno ai domestici lari.

Ed ecco a questo punto intervenire, come nota la Audlay, ciò che gli antichi chiamavano il destino, il Dio Fato!

Le valigie stanno fatte quando Chopin, sceso di casa, incontra il principe Valentino Radziwill, e gli annuncia che fra poche ore avrebbe abbandonato la *Ville lumière*. Il principe non s'affanna a sconsigliarnelo, ma solo gli chiede di dilazionare brevemente la partenza, e di andare con lui alla sera dal barone James Rothschild. Chopin non si può rifiutare, e poche ore di poi compare nei saloni del ricchissimo finanziere.

Il Rothschild, diversamente dal suo omonimo di Vienna, fece a Federico un'accoglienza molto cordiale. Nel fastoso suo palazzo le apparizioni dei più chiari artisti erano tutt'altro che infrequenti: eppure la comparsa di Chopin in quella sera fece, come suol dire, colpo. L'artista sentì subito la corrente di simpatia che si destava intorno a lui: preludiò e poscia, abbandonatosi completamente all'estro, suonò con quel fascino che i contemporanei suoi, nessuno eccettuato, dichiararono incomparabile. Quando Chopin si alzò dal pianoforte, la partita era vinta: egli aveva in breve ora acciuffato l'aurea chioma della *Donna superba al par di Giuno*, cioè della Fortuna: tutto intorno a lui stava per cambiarsi come sotto il colpo di magica bacchetta, dal momento che egli aveva conquistato il favore di quella società mondana, il cui appoggio poteva rendergli possibile il soggiorno a Parigi.

II.

Al domani della serata in casa Rothschild (1) non si parlava nell'alto mondo che dell'artista polacco, della sua meravigliosa genialità di talento, della potente originalità e della caratteristica eleganza del suo suonare. E cominciarono a fermarsi al n. 27 del Boulevard Poissonière gli splendidi occhi del mondo aristocratico, diplomatico e bancario, e mani inguantate fecero giungere al domicilio dell'artista inviti, complimenti, mazzi di fiori, richieste di partecipazioni ricompensate a privati ricevimenti, proposte di lezioni, tutte cose invano sognate per mesi e che fino allora non sembravano realizzabili. Il diafano artista, negletto pochi giorni prima, ora era quasi costretto alla difesa garbata, esclamando colla frase che Rossini fa cantare all'eroe di Beaumarchais: Uno alla volta per carità!

Crescendo veramente rossiniano fu quello del successo che Chopin ottenne allora nella più distinta società della capitale. Pochi mesi dopo il suo amico Orlowski scriveva: " Chopin fa girare la testa a tutte " le Francesi, e rende tutti gli uomini gelosi. È alla " moda: il bel mondo porterà ben presto guanti alla " Chopin.... Però il male del paese lo consuma ". —

(1) Il Niecks veramente non è persuaso della assoluta autenticità dell'episodio della serata in casa Rothschild: ma certo è che l'*aubaine* si disegnò per Chopin precisamente nel momento in cui egli stava per abbandonare Parigi.

Questo consumo non era ancora molto accentuato: in quel tempo anzi Chopin, senza aver messo grande acqua nel suo vino patriottico, si era però astenuto dalle dimostrazioni clamorose che in primavera avevano avuto luogo, ed alle quali avevano partecipato bollenti connazionali. L'imagine della patria gli stava sempre avanti la mente, ma egli non provava il bisogno di gridare sui tetti i suoi veri e profondi sentimenti polacchi: fervorosamente lavorava nel campo dell'arte aspettando per il suo paese tempi migliori.

Uno dei primi effetti della grande aureola che ormai raggiava intorno a Chopin a Parigi fu la richiesta di composizioni per parte degli editori, che poc'anzi pareva sonnecchiassero. Lo Schlesinger promise perfino di pagargli i lavori, ed il buon papà Nicola consigliava già a Federico di fare la maggior possibile economia, per avere fondi di scorta se egli pensava poi di vedere altri paesi. Ma Chopin non aveva punto di queste idee: egli non si mosse nemmeno per le nozze della sua diletta sorella Luisa, andata sposa al signor Jedrzeïewicz (1), nel settembre di quell'anno, che sembrava segnare per la famiglia tutta dei Chopin il principio di un'éra fortunata, dopo una lunga sequela di contrarietà.

La famiglia Chopin era naturalmente beata delle continue buone notizie che arrivavano da Parigi, e gli amici ed i vecchi professori di Federico dividevano

---

(1) Giuseppe Casalante Jedrzeïewicz, a partire dal 1837, insegnò diritto amministrativo all'istituto d'economia rurale di Marimont.

questa grande soddisfazione. Tanto maggiore era la consolazione del padre di Chopin in quanto che il rapido innalzamento del figlio agli occhi di tante persone non aveva suscitata invidia nei colleghi, coi quali anzi Federico si trovava nei migliori rapporti. Per suo conto poi Chopin era e fu tutta la sua vita benevolo: Kalkbrenner per lui musicalmente raffigurava, come già dissi, " un gigante sotto la cui ombra riposano " gli altri artisti ". Hiller era " un giovane pieno di " talento.... le cui opere sono piene di poesia e d'en- " tusiasmo "; a Liszt sapeva grado di lasciargli fondare *un royaume dans son empire*: di Mendelssohn e di Schumann ammirava le doti ed il valore fuori del comune, anche non dividendone gli ideali: con Field, con Meyerbeer, poi con Berlioz, con Halévy, con Franchomme, con Moscheles, con quanto v'ebbe di meglio nel mondo della musica, come con quanto c'era di più eminente in letteratura e nelle altre arti Chopin si trovò legato dalla più sincera reciproca considerazione e spesso dalla reale amicizia.

Prima che il fortunato anno 1832 finisse Federico prese parte a due concerti, il primo a beneficio di Miss Smithson, attrice inglese che divenne poi consorte di Berlioz, il secondo organizzato da Hiller, ed in quest'ultimo suonò con Hiller stesso e con Liszt parte di un concerto per tre pianoforti di Bach: inutile dire che fu perfetta tra i tre l'intelligenza del carattere della composizione.

L'anno nuovo non si poteva presentare a Chopin sotto migliori auspici. A Parigi la sua posizione si era solidificata in invidiabile modo, così che più non si sentiva tormentato dalla preoccupazione del domani.

Egli aveva dato, secondo quanto Franchomme disse al Niecks, per suo conto un concerto nel salone aristocratico della Marescialla di Lannes. Però dal lato redditizio, con tutta la notorietà di Chopin, la prova non era stata guari concludente: ed il padre insisteva nella raccomandazione di non abbandonare la sicura risorsa delle lezioni, onde mettere da parte un paio di buoni da mille lire almeno, moderando pel momento il desiderio di andare in Inghilterra e di fare viaggi di svago. Pel buon Nicola tutto andava disegnandosi in rosa; soltanto Kalkbrenner gli riusciva ostico: egli lo accusava di essere falso riguardo a suo figlio, e si augurava di non vederlo nemmeno se, come si vociferava, Kalkbrenner fosse venuto a Varsavia. Il tre aprile Federico prese parte al concerto che davano i fratelli Herz, la cui posizione era molto importante, ed anche in questa occasione Chopin ebbe una riprova del gran conto nel quale era tenuto.

L'abituale malinconia aveva fatto posto all'allegria, Chopin era divenuto comunicativo e scherzoso. Ne fa prova una lettera in data 20 giugno, redatta con uno stile semiserio, indirizzata ad Hiller (che era andato in Germania) scritta da Chopin, e controfirmata da Liszt e da Franchomme " editori responsabili ". Questa lettera ed una seguente ci dipingono assai vivamente l'ambiente di molte famiglie che Chopin frequentava in quel torno, la casa del banchiere Leo, della signora Eichtal, della d'Appony, della Petzold, l'abate Bardin, Maurice Schlesinger con l'interminabile parentela, il *père* Baillot, Hoffman *le gros*, Smitkowski *le svelte*, e via dicendo.

Altre lettere di quel periodo ci effigiano magistral-

mente Moscheles e Field. La figura di Field riesce particolarmente interessante, perchè realmente egli, oltrechè compositore valente, fu artista straordinario al pianoforte: il suo modo di attaccare il suono era caratteristico, ed egli sapeva variare all'infinito le tinte di forza, di dolcezza, d'accento, per modo da eccitare una vero delirio nel pubblico: pacifico mortale del resto, che nelle ore di riposo amava dondolarsi sulla poltrona, tirando grandi boccate di fumo da una mastodontica pipa e circondato di bottiglie d'ogni provenienza. Anche sul vulcanico Berlioz abbiamo salaci osservazioni nella corrispondenza di Chopin, il cui talento letterario era all'altezza dello spirito rapido e preciso d'osservazione che tutti riconobbero nel maestro polacco, per quanto egli non peccasse di espansività.

III.

L'anno 1833 tutto era andato a gonfie vele a Chopin: la vita artistica e la mondana pulsavano intorno a lui, promettitrici di ogni soddisfazione e di una stabilità di posizione che dovè tranquillizzarlo sotto ogni rapporto. Nel 1834 la bella prospettiva non venne turbata. Chopin attendeva serenamente alle sempre più numerose lezioni, e nell'inverno specialmente non fu di soverchio tormentato da pubblici concerti: non era avaro privatamente della sua arte preziosa, ma per quanto riguardava il gran pubblico ed i successi rumorosi, ogni giorno più si accentuava il suo desiderio di farne a meno.

Il Karasowski, e sulle sue traccie la Audlay ed altri

biografi hanno lasciato scritto che nel febbraio di quell'anno 1834 Chopin diede un gran concerto nella sala dell'*Opera Italiana*. Ma di questa festa d'arte il Niecks, la cui diligenza è superlativa, non ha trovato traccia: però, leggendo la descrizione di questo concerto fatta dal Karasowski, il critico inglese si è accorto che c'era semplicemente un errore di data, e che il concerto (che fu importantissimo per le conseguenze che ebbe nella carriera di Chopin), non è altro che quello effettivamente svoltosi all'*Opera Italiana* l'anno seguente 1835 ai 5 di aprile.

Fra i concerti ai quali Chopin prese realmente parte nel 1834 ve ne sono due nel dicembre. Il sette, Federico suonò al Conservatorio, alla terza ed ultima seduta data da Berlioz, un *Andante* per pianoforte ed orchestra, che probabilmente fu il *Larghetto* del suo *Concerto* in *Fa minore*. Il venticinque, in una mattinata data dal dottore Francesco Stoepel, teorico, scrittore e compositore, Chopin suonò con Liszt un *Gran Duetto* a quattro mani di Moscheles; lo Stoepel era molto attivo ed abile, perchè aveva saputo riunire con Chopin e Liszt il violinista Ernst, le cantanti Heinefetter, Degli Antoni, il cantante Richelmi, e perfino una pronipote di J. J. Rousseau, la signora De la Hye, che improvvisò sopra un *orgue expressif*.

Chopin, che non amava molto la solitudine, aveva trovato in quell'anno un amico che era venuto ad abitare con lui, il dottore Giovanni Matuszinski: allievo dell'Università di Varsavia, poi di quella di Tubinga, il Matuszinski aveva d'età poche settimane più di Federico.

A Parigi egli fece per la sua laboriosità ottima im-

pressione, tanto che, più tardi, ottenne, malgrado la sua nazionalità straniera, il professorato alla Scuola di medicina, morendo poi nel 1844. Il Matuszinski ci è nelle sue lettere buon testimonio del lavoro di composizione e di insegnamento al quale attendeva allora Chopin, " ritenuto pel primo pianista del giorno, ed occupa- " tissimo nelle lezioni, nessuna delle quali è al disotto " di venti franchi ".

Federico resisteva assai gagliardamente alla fatica: nel maggio però si decretò finalmente un po' di meritato riposo e si recò ad Aquisgrana al *festival* guidato da Mendelssohn, allora direttore della musica di Dusseldorf: Chopin s'accompagnava con Hiller più vivamente interessato, perchè vi si eseguiva un suo oratorio. Mendelssohn stesso, in una lettera a sua madre, dà notizia dell'incontro cordialissimo. E narra come il giorno dopo la festa musicale si andò al pianoforte. " Ambedue " (1), scrive Mendelssohn, " hanno sempre " più perfezionato la prontezza della mano, e come " suonatore di pianoforte Chopin è ora uno dei pri- " missimi: — eseguisce le cose nuove come Paganini " sul suo violino, e fa prodigi, che non si crederebbero " neppure possibili. — Anche Hiller è un suonatore " eccellente, forte ed abbastanza *coquet*. Ambedue però " *lavorano* un poco colla manìa della disperazione e " della passione parigina, ed hanno perduto troppo " spesso di vista la misura e la tranquillità e la cor-

---

(1) *Lettere di Mendelssohn* (1830-1837), tradotte dall'originale da Carlo Barassi. — Ulrico Hoepli, 1895, Milano.

" rettezza musicale; io forse l'ho persa troppo poco.
" E così ci completavamo e ci insegnavamo, credo
" tutti e tre reciprocamente, dacchè io faceva un po'
" la figura di un maestro di scuola, ed essi un po'
" quella di *mirliflors* e di *incroyables* „.

Quale armonia esistette in quel tempo fra questi artisti di segnalatissimo valore, e specialmente quale profonda stima reciproca, quanta onesta ammirazione anche non essendo del tutto consoni gli ideali! Eppure per due di questi valenti campioni il destino era ben tristemente segnato: solo l'Hiller rimase sulla breccia fino al 1885, Mendelssohn e Chopin soccombettero dopo non molti anni.

Da Aquisgrana gli amici si recarono a Dusseldorf, dove passarono un'altra bella giornata facendo musica e discutendo: poi Mendelssohn accompagnò a Colonia i colleghi che presero il battello per Coblenz.

Rientrato in Parigi, Chopin, che ormai sentiva che, quantunque ufficialmente *diretto* a Londra, ormai non si sarebbe più mosso dalla capitale francese, attese ad assestarsi più comodamente nel suo appartamento, arredandolo con mobili proprii. Egli aveva sempre quale fido Acate il suo Jas Matuszynski, veramente più che amico fratello, e che i parenti di Federico erano ben lieti stesse con lui, onde fargli un po' da Mentore ed ammonirlo a non stancarsi troppo nel lavoro, ed a non strapazzarsi in quei ricevimenti serali ai quali non poteva sottrarsi.

CAPITOLO NONO

Vita parigina.

I. La posizione brillante di Federico. — Consigli paterni. — Le audizioni della primavera 1835. — Il concerto del 25 aprile alla sala dell'*Opera Italiana*. — La rinuncia al gran pubblico. — Chopin e Bellini. — Chopin rivede i genitori a Carlsbad.
II. Chopin e la famiglia Wodzinski. — La stagione di bagni a Marienbad nel 1836. — Fidanzamento di Chopin. — Un sogno svanito.
III. Corsa rapida a Londra. — Autunno triste. — L'incontro fatale.

I.

Ormai Parigi aveva fatto suo cittadino artistico onorario Federico Chopin: egli non incontrava che volti di persone sorridenti, in nessun posto poteva passare inosservato. L'ammirazione non era solo diretta al virtuoso, ma si volgeva all'uomo, alla sua persona, alla sua qualità di Polacco, a quella stessa strana natura di Slavo che in lui era — nota il Poirée — così accentuata, e che sotto fredde o riservate parvenze nascondeva un temperamento ardente e passionale. Anche senza le qualità fisiche seduttrici che Liszt esalta esuberantemente e poco veracemente, Federico, basso di statura, un po' gracile di membra, costantemente attillato con cura grandissima, inguantato sempre di

bianco, coi più eleganti gioielli, con una collezione di canne famosa, con cravatte dall'ultima moda, era l'uomo ricercato per eccellenza, e l'abitudine di mistero che talvolta prendeva, in luogo di sminuire, accresceva la sua popolarità.

CHOPIN
da un ritratto fatto a Parigi nel 1835.

Così essendo le cose, l'annunzio del concerto che egli stava per dare nel febbraio fu accolto con favore straordinario, e la sala dell'*Opera Italiana*, a lui concessa per eccezione rara, si trovò presto completamente venduta.

Di concerti pubblici Chopiniani non tirava da molto

tempo più vento. Già ne sappiamo il perchè: nessuna simpatia legava Chopin, natura fragile e delicata, ad una gran massa di ascoltatori. Ma parecchie ragioni indussero ancora nel 1835 Federico Chopin a tentare la prova del grande pubblico — grande relativamente, perchè si trattava sempre di un uditorio *trié sur le volet* — cioè sceltissimo.

Queste ragioni furono le richieste generali dei numerosi allievi, il desiderio di far sentire intiero ed in buone condizioni il suo *Concerto* in *Fa minore*, e gli incitamenti che gli venivano dalle lettere paterne.

Il buon genitore invero andava solleticando Federico di tempo in tempo, sembrandogli da lontano impossibile che la posizione eccezionalmente favorita del figlio non lo mettesse in condizione di fare la sua annuale retata di napoleoni. Egli era soddisfatto che Federico avesse a cinque lustri, cioè nel 1835, una importanza didattica che molti non avevano a cinquant'anni, e raccomandava di tener ben da conto quanto le lezioni fruttavano. Almeno avesse avuto il figlio una buona e solida posizione economica: egli oramai era vecchio e, pur sopportandola con dignità, sapeva cosa volesse dire la vita tirata a stecchetto. Dopo esser giunto ad accumulare con mille privazioni un po' di risparmio, se l'era visto portar via da uno de' suoi antichi allievi, da Michele Scarbek, morto dopo una gioventù disordinata senza riconoscere il debito di ventimila fiorini, sottratti poco a poco sotto forma di prestito, al suo ex-precettore. Vittima di questa disonestà, si comprende come egli ripetesse al figlio le raccomandazioni di tenersi lontane le *sanguisughe*, che certo non iscarseggiavano: anzi, per evitare i pericoli di una generosità

inopportuna, Nicola consigliava di depositare ogni mese presso un banchiere un po' di denaro, onde esimersi dalle richieste non avendone alla mano.

Chopin padre si era messo a ristudiare lo violino, e non ammetteva scherzi su questo argomento, nè gli garbava la poco rispettosa incredulità del figlio circa la sua abilità. La musica ed il *whist*, al quale non mancava mai fra gli altri il buon Zywny, formavano la risorsa delle serate tranquille di casa Chopin, spesso rallegrate dalle gioiose grida dei rampolli di Luisa ed Isabella, questa pure andata a nozze con Antonio Barcinski, antico ispettore al ginnasio di Varsavia.

Federico poi da lontano si interessava molto a tutti gli episodii di casa, ma lasciava cadere nel vuoto i progetti che talora frullavano nella fantasia del genitore. Così, per esempio, per quanto Papà Chopin avesse animato il figlio a cercare di avviare a Parigi quel certo strumento del Dlugosz, un composto di piano e di eolomelodio, sul quale Federico aveva meravigliosamente improvvisato quindicenne, la cosa non fu presa sul serio. Per contro, in quel torno, sembra che un nuovo attacco dell'Elsner, tornato alla carica per persuadere Chopin a scrivere un lavoro teatrale su argomento polacco, non sia rimasto senza effetto. Federico, secondo quanto attesta Karasowski, vi pensò un momento, ed incaricò un suo amico, Stanislao Kosmian, di cercare il tema e fornirgli lo schema. Niecks non esclude che, per mezzo del pittore Kwiatkowski, Chopin non abbia interessato anche Mickiewicz in proposito. Ma tutto si limitò alle generali, e nulla fu concluso: il che non fu gran danno.

Venendo ora al concerto nella sala dell'*Opera Ita-*

liana, esso fu in quei primi mesi del 1835 un intermezzo fra due audizioni alle quali Chopin diede il suo concorso, nella prima per cortesia, nella seconda per beneficenza. La prima ebbe luogo il ventidue marzo alla sala Pleyel in un *rendez-vous* che letterati, artisti e signori della *fashion* organizzarono per sentire celebrità musicali: vi presero parte Herz, Chopin, Osborne, le signore Camille Lambert e Leroy ed il pianista Stamaty. La seconda era a beneficio di Habeneck nella sala del Conservatorio, e Chopin vi partecipò eseguendo il paradisiaco suo *Andante spianato* seguito dalla *Polonese brillante*: " Le compositeur rêveur, l'élégiaque " pianiste produisit à ce concert un effet délicieux „, scrive l'Elwart nella sua *Storia dei concerti del Conservatorio.*

All'Habeneck era Federico particolarmente grato perchè egli colla sua grande autorità di direttore aveva cresciuto ancora l'importanza artistica del precedente concerto del cinque aprile all'*Opera Italiana*, del quale è essenziale parlare.

Il padre di Chopin non sarà rimasto poco meravigliato quando avrà saputo che quel concerto dato da Federico, e che egli pensava avrebbe cresciuto il gruzzolo dei raccomandati risparmi, era invece dato a beneficio dei Polacchi indigenti che si trovavano a Parigi: ma l'artista col suo grande cuore non aveva esitato nel volgere a scopo di fraterna carità l'interesse che si era accumulato sulla sua persona e sul suo nuovo lavoro. Anzi, a quest'opera meritoria di assistenza per i suoi connazionali, egli aveva insistito perchè fossero partecipi Liszt, la Falcon, Ernst, Dorus e Pantaleoni.

Il concerto si svolse fra incessanti applausi: Chopin

suonò con Liszt una composizione per due pianoforti di Hiller, lavoro molto apprezzato per la sua varietà e per l'ingegnosità d'intreccio, e poi il suo *Concerto* in *Fa minore*, che costituiva il vero *clou* della serata. Habeneck diresse le *ouvertures* dell'*Oberon* e del *Guglielmo Tell*: Liszt fece anche da accompagnatore, e Nourrit cantò romanze di Schubert.

A proposito del nuovo lavoro di Chopin, la *Gazette musicale* scrisse: " Il concerto così originale, così bril-
" lante di stile, così pieno di ben trovati particolari,
" così fresco di melodie, ottenne un vero grande suc-
" cesso. È assai difficile non riuscire monotoni in un
" concerto per pianoforte: e gli amatori non potevano
" pensare quanto piacere Chopin procurò loro, mentre
" gli artisti ammiravano il talento col quale, evitando
" l'accennato pericolo, egli seppe ringiovanire una
" forma così antiquata ".

Ma, quantunque anche gli altri giornali fossero all'unisono, Chopin intuì che il suo *Concerto* non aveva prodotto la profonda impressione che egli si aspettava, non si illuse per gli applausi che gli aveva tributato l'uditorio, per le parole cortesi della stampa, ritenne sostanziamente che il successo era, come oggi si direbbe, *di stima*, e si propose bravamente di far completo divorzio coi grandi uditorii. — Egli difatti ipnotizzava senza difficoltà soverchia i circoli ristretti, le limitate riunioni, ove ogni finezza toccava il segno, ogni delicatezza cooperava a rilevare la linea: la malìa della sua esecuzione incantava le persone artisticamente educate e dal gusto raffinato. Ma sulle masse Chopin sentiva di non agire: di fronte ad un pubblico affollato, egli si trovava come paralizzato: le migliaia di

occhi che si fissavano sopra di lui lo intimidivano, quei visi tutti intenti pareva lo aspettassero al varco di ogni difficoltà: il respiro della folla lo opprimeva, quasi lo soffocava, la sua infelicità saliva al colmo. — " Avete un bel dire ", esclamò un giorno parlando con Liszt, " voi altri che potete fare ciò, a me non riesce: " allorchè non basta la buona grazia a guadagnarvi " l'uditorio, voi avete di che pigliarlo corpo a corpo " e buttarlo a terra, se occorre... ". *Vous avez de quoi assommer le public...*; la frase scultoria era specialmente adattata a Liszt che, oltre ad avere qualità stilistiche meravigliose, fu il più forte accumulatore di sonorità che l'arte pianistica ricordi.

Ed ecco perchè Chopin, dopo il concerto del 25 aprile 1835, fece in cuor suo la rinuncia solenne ai grandi uditorii, e questa mantenne finchè un giorno circostanze veramente di stretta necessità lo costrinsero ancora al supplizio del pubblico: fino a quel tempo malaugurato egli non si presentò più che di scorcio e come cooperatore ai concerti altrui.

Ma invano si cercherebbe, neppure nelle lettere agli amici intimi, un lagno di Chopin relativamente a questo suo abbandono dei grandi uditorii: egli aveva troppo alto concetto dell'arte per sentirsi essenzialmente legato alla parte esteriore dell'arte stessa, ed era persuaso di non abbassar bandiera rinunciando a quel lato decorativo che per la maggioranza dei colleghi suoi aveva così segnalata importanza.

Questo concetto che Chopin ebbe costantemente della nobiltà dell'arte bastava certo, agli occhi di quanti lo conoscevano, per salvarlo dalle conseguenze di una voce corsa di quei mesi a suo danno in Germania ed

in Polonia. La diceria si riferiva ad una lettera biliosa ed arrogante che colla firma di Chopin era stata mandata al periodico berlinese *Iris in Gebiet der Tonkunst*, quale risposta ad una critica feroce del Rellstab, redattore, anzi direttore della Rivista, articolo che negava alle opere di Chopin qualunque valore d'arte, dicendole aberrazioni di cervello squilibrato e petulante. Manco a dirlo, questa lettera era apocrifa, e l'invio era dovuto a qualche malaccorto ed invidioso collega di Chopin, che sarebbe stato ben lieto di metterlo in mala vista e suscitare scandali. Più assennatamente e con autorità di persona universalmente stimata rispose al Rellstab il dottore Kallert, elogiando il talento non meno che il carattere di Federico Chopin, e rendendosi garante che la lettera mandata al periodico, ed offerta in pasto ai lettori, non era stata nè scritta nè ispirata da lui.

Un episodio della primavera del 1835 che va ricordato è quello della relazione che Chopin contrasse con Bellini, relazione breve di durata, ma sincera di mutua simpatia. Anzi l'Hiller descrive una riunione serale dei due artisti che avevano esteticamente tanta affinità di ideale in casa della signora Freppa, pittrice e musicista nata a Napoli e poi diventata francese. E qui sarebbe il caso di domandarci se non sia una fanfaronata inqualificabile l'affermazione di Barbedette, che, nell'incompleto ed inesatto schizzo biografico di Chopin, dopo aver detto che egli non amava la musica italiana moderna che dichiarava pomposa e vuota, aggiunge che " specialmente lo irritava la falsa sensibilità di " Bellini,, e che "gli accadeva talora, ne' suoi rari mo- " menti di allegria, di fare sul suo pianoforte ciò che

" chiamava la *charge* di Bellini ". — Dell'attendibilità di questa informazione ha fatto giustizia Chopin stesso, che, a dimostrare quali fossero i sentimenti dell'animo suo riguardo a Bellini, dispose sul letto di morte onde i suoi resti riposassero al cimitero del Père-Lachaise a lato della salma che ivi era stata inumata del cantore della *Norma*.

Nell'agosto Chopin ebbe una grande gioia. Era stata consigliata al padre la cura delle acque di Carlsbad, e Nicola colla sua vecchietta si recò a quella già fin d'allora famosa stazione termale. Federico, senza avvisare in anticipazione i suoi genitori, se ne partì di Parigi, ed al domani dell'arrivo dei parenti a Carlsbad si trovò fra le loro braccia. La lettera che indirizzò allora Chopin alle sorelle vibra della più intensa commozione. In essa si legge: " La nostra gioia è inde-
" scrivibile!... Non si può immaginare felicità mag-
" giore! Che peccato che non siamo tutti insieme!...
" Come Dio è buono per noi! Scrivo senza ordine: ma
" oggi vale meglio non pensare a cosa alcuna, godere
" della lietissima ventura che ci è toccata! È l'unica
" cosa che io sento oggi. I nostri genitori non hanno
" cambiato, sono sempre gli stessi, solo hanno un po' in-
" vecchiato. Noi passeggiamo, conduciamo sotto braccio
" la nostra mammina, parliamo di voi... ci raccontiamo
" quante migliaia di volte noi abbiamo pensato reci-
" procamente gli uni agli altri; mangiamo, beviamo
" insieme, ci accarezziamo, ci bisticciamo. Sono al colmo
" della gioia... Rinnovo le abitudini, riconosco i mo-
" vimenti stessi coi quali sono cresciuto, è la stessa
" mano che da tanto tempo io non avevo baciato... ".

Da Carlsbad, fatta la cura, Chopin si recò per qualche

giorno a Teschen co' suoi genitori, ospiti tutti del Conte di Thun. — Questo almeno è quanto si deduce dalle lettere rese di pubblica ragione dal Karlowicz, quantunque i biografi non abbiano finora accennato a questa fermata: poscia i genitori ripresero la via di Varsavia e Chopin andò a Dresda.

II.

Le ragioni della visita di Federico Chopin alla capitale sassone erano molteplici.

Una, che le lettere pubblicate dal Karlowicz ci spiegano ora benissimo, mentre prima non risultava palese, era quella di trovarsi colla famiglia Wodzinski.

I biografi di Chopin hanno in generale assegnato all'inverno del 1836 a Parigi un'assiduità di rapporti fra l'artista e quella famiglia, assiduità che poi condusse al fidanzamento di Federico con madamigella Maria. Ma al proposito i biografi sono incorsi in due errori: la famiglia Wodzinski (almeno per quanto si riferisce alla madre ed alla figlia) non appare sia nei primi del 1836 andata a Parigi, e la cosa datava da assai tempo prima.

I due figli maschi del conte e della contessa Wodzinski erano stati nella pensione di Varsavia condiscepoli di Federico, col quale non si erano mai perduti completamente di vista. La famiglia Wodzinski era stata un po' nomade dopo il 1832: nell'inverno 1835 si trovava a Ginevra. Anche prima d'allora, dal momento che Chopin faceva molto parlare di sè, l'interesse di tutti i Wodzinski per lui si era ravvivato, ed

essi si mostravano a riguardo suo e della sua casa assai premurosi. " Già Felice e Maria si sono attac- " cati a Voi, signor Federico ", scrive la contessa Wodzinska da Ginevra l'ultimo di febbraio 1835; " io m'ebbi " spesso vostre notizie... so che il vostro tempo è pre- " zioso... Perchè non avremo noi il piacere di vedervi " qui?... ". E termina chiedendogli autografi di uomini celebri " di quelli coi quali (come di ragione) Chopin " è in relazione, cioè Polacchi, Francesi, Tedeschi, ecc. " non importa, fosse anche un Giudeo colla barba, " purchè sia degno ". E ricorda la sua amicizia che Chopin " possiede da lungo tempo ".

Questo piacere di vedere Chopin toccò ai Wodzinski pochi mesi dopo a Carlsbad, ed allora essi colmarono di cortesie non solo lui, ma anche i genitori. Dopo la cura delle acque, la famiglia Wodzinski essendo andata a Dresda, ecco giungervi dopo pochi giorni Federico Chopin, accolto come persona di casa dal padre e dalla madre Wodzinski, da Casimiro, il primo figlio, sempre pronto allo scherzo, dal fratello Felice (l'altro figlio Antonio era partito), dalla vezzosa Maria, dalla Teresa, da Josephine, da tutto il gaietto sciame femminile. E Federico, per tutto il tempo in cui rimase a Dresda, fu l'abituale commensale dei Wodzinski; era portato in palma di mano, come usa dirsi. La Contessa lo chiamava il suo *quarto figliuolo*, la Maria lo guardava con occhi dolcissimi, e lo pregava di mettersi al pianoforte, e suonava essa stessa quanta musica aveva imparato dal maestro, il quale non tolse commiato senza offrire alla sua deliziosa interprete un *walzer* a lei dedicato, e... dimenticare una matita tenuta poi dalla signorina " come una reliquia! ".

Nel febbraio seguente ecco giungere a Parigi, alla Chaussée d'Antin, n. 5 — il nuovo domicilio di Chopin — una lettera, e raccomandata, con una ulteriore prova di deferenza della Contessa madre verso il *quarto figlio*, cioè coll'incarico dato a Federico di fungere possibilmente da Mentore, ed anche da cassiere, ad Antonio Wodzinski, che conduceva a Parigi la vita di scapato, vita che continuò finchè andò poi in Spagna nel 1847 ad arrolarsi soldato. L'epistola era tutta un nuovo inno a Federico, artista squisito, consigliere prezioso, amico incomparabile, e terminava con un abbraccio ed una commovente benedizione.

Venne l'agosto, ed a Marienbad — questa volta certo poco casualmente — s'incontrarono madre e figlia Wodzinski e Chopin. Ormai a Federico sorrideva un ritorno in Polonia, magari momentaneo: e più di tutto egli sognava un avvenire di calma famigliare, intima, qualche cosa di profondamente affettuoso che compensasse la vacuità del cuore nel frettoloso avvicendarsi della vita e dell'eleganza parigina. E su questo sfondo si staccava una figura di fanciulla tutta soavità, quella di Maria.

A cura terminata, Federico accompagnò a Dresda le Wodzinski: egli per ogni evento possibile aveva, onde coprire questa mossa, anche uno scopo palese, quello di far la conoscenza personale del più nobile tra i suoi paladini, di Roberto Schumann. Il desiderio di stringere la mano al collega pel quale professava così alta ammirazione non era minore in Schumann. L'incontro fu cordialissimo: si passò, scrisse Schumann, una giornata indimenticabile, e Chopin fece udire una quantità di pagine stupende, eseguite con abilità speciale,

vicino alla quale però (aggiungeva Schumann scrivendone) non impallidiva l'interpretazione così espressiva di Clara Wieck..... che quattro anni di poi, superate tante difficoltà, sarebbe diventata sua moglie. — Ma se a casa Wieck ed a Schumann, Chopin accordò allora una giornata o due, ben più ne diede ai Wodzinski: e la cosa filò così diritto che in un bel crepuscolo, quasi alla vigilia della partenza, Federico fece la sua dichiarazione formale a Maria, e la fanciulla l'accettò, autorizzata dalla genitrice.

Chopin riprese la via di Francia col cuore esultante, col miraggio di una non lontana assoluta felicità. L'intesa dei due giovani però doveva rimanere ancora un segreto: le signore Wodzinski sarebbero partite presto alla volta della Polonia, dove si facevano una grande festa di rivedere tutta la famiglia di Chopin, a Varsavia, proseguendo poi per la loro terra patrimoniale di Sluzewo, non lungi da Thorn.

Ma perchè, si domanderà alcuno, questo segreto circa una unione che pareva così ben assortita, perchè tante raccomandazioni di silenzio nelle lettere della Contessa Wodzinska a Chopin? La ragione consisteva in ciò che essa temeva suo marito non fosse per acconsentire nella decisione e negasse la sua autorizzazione: pur troppo Federico agli occhi del Conte Wodzinski era un valetudinario, bisognoso di riguardi, poco adatto a metter su famiglia. — E l'ostacolo non fu superato. Il 2 ottobre al *crepuscolo* Maria scriveva ancora, firmando la *vostra fedele segretaria*, queste parole “ addio fino a maggio o giugno al più tardi ”: la madre continuava da Sluzewo a scrivere illustrando il progetto, raccomandando la sorveglianza di Antonio

ed accusando ricevimento di autografi. Ma prima che spuntassero i fiori il sogno dei due giovani era svanito: il tono delle lettere era venuto talmente cambiandosi che a Federico non occorse nemmeno una esplicita dichiarazione di Maria o della madre per convincersi che il bel progetto non avrebbe mai potuto diventare realtà.

La completa rassegnazione colla quale Chopin subì questo colpo inatteso, le buone relazioni conservate ancora colla famiglia, l'aver continuato ad occuparsi, quando era necessario, dello scapato fratello di Maria provano che, per quanto sanguinasse il cuore, egli non ritenne per ingiuria la rottura. La soave creatura era stata sincera nel suo affetto, e nulla autorizza a credere che non sia stato per lei il più doloroso sacrificio della vita quello di dover rinunciare a Federico, dietro l'assoluta contraria volontà paterna.

Il supplizio di quell'animo di fanciulla non ci è conosciuto. Non è esatto quello che fu asserito da quasi tutti i biografi, che pochi mesi dopo il tramonto della sognata felicità, col pieno consenso dei parenti sulla vezzosa testina di Maria Wodzinska si sia posata la corona comitale di un rivale, del quale Chopin non immaginava l'esistenza. Il Niecks dice che la Maria si fidanzò in quell'anno stesso: ma risulta che fu solo cinque anni dopo, cioè nel 1841 che la ragazza fu sposata al Conte Giuseppe Scarbek, figlio del padrino di Chopin. Nè l'unione fu guari fortunata: " i giovani " Scarbek non hanno nulla della gioventù ", così scriveva nell'ottobre 1842 Luisa Iedrzeïewicz al fratello: " essa è di continuo ammalata. "

Certo al suo amico e compagno d'infanzia Maria

Wodzinska rivolgeva ancora il memore pensiero, con un rimpianto di un sogno dolorosamente svanito, quando mandava alla famiglia Chopin un ritratto litografato di Federico disegnato da essa stessa, scrivendo in margine queste semplici parole " *Ai suoi parenti — in " riconoscenza della loro amicizia per noi* ".

III.

Nel 1837 Chopin fu a Londra con Camillo Pleyel e Stanislao Kozmian; partì l'11 luglio, tornò dopo

Cherissime, voici ce que m'écrit
Mr Onslow Je voulais aller vous
voir et vous le dire, mais je me
sens très faible et je me couche.
Je vous aime toujours plus s'il est
possible Chopin

N'oubliez pas je vous prie l'assur
Herbeault - A demain donc,
je vous attends tous les deux -

Facsimile di una lettera di Chopin a Camillo Pleyel.

dieci giorni. Egli non consentì ad accompagnare Pleyel se non a patto di serbare l'incognito. Camillo lo pre-

sentò come il *Signor Fritz*, senz'altra aggiunta, al suo amico James Broadwood, che li volle amendue a pranzo a casa sua a Bryanston Square.

Dopo pranzo Chopin distrattamente si mise al pianoforte e prese a preludiare; va da sè che le signore di casa rimasero incantate, e che l'incognito andò a farsi benedire. Ma Federico, fatti sommari convenevoli, infilò la porta, e pochi giorni dopo era sparito anche dalle rive del Tamigi.

Non è ugualmente positivo che Chopin nell'estate di quell'anno abbia soggiornato in uno stabilimento di bagni in Boemia: la *Neue Zeitschrift fur musik* ne portò la notizia: ma Niecks per molte ragioni dubita dell'esattezza della cosa.

Siamo all'ottobre: il romanzo della leggiadra Maria sfumato come un fantasma sembra già evento lontano lontano: le lettere delle Wodzinska legate con un nastrino rosa, con sopra scritte due parole riassuntive: *Moja Biéda*, che nel materno idioma di Chopin suonano *Mia Disgrazia*, giacciono tra le memorie di cose tramontate. Chopin si sente affranto, isolato: soffre: la vita gli si presenta senza uno scopo qualunque determinato.

L'artista ha trionfato: il suo posto forma l'invidia di cento colleghi, ed egli a volte lo cederebbe per un po' di quell'affetto che gli manca nel mondo, malgrado l'ammirazione, il rispetto, la simpatia esteriore degli artisti, la devozione sincera di molti amici. C'è tutto uno stuolo di allievi, e specialmente di allieve riverenti e premurose: primeggia tra esse per assiduità di riguardi una scozzese, Miss Jane Stirling (che Chopin battezza Miss Rebecca forse a causa del

naso d'aquila), costantemente alla ricerca di enormi mazzi di violette, che essa conosce formare la passione del maestro, creatura angelica di cuore e fisicamente poco favorita avendo la bocca esagerata, lo sguardo a sghimbescio, l'insieme agli antipodi dell'eleganza.

Il principio di autunno è in quell'anno uggioso a Parigi: Chopin prova un vuoto terribile nel cuore, il suo pensiero si inaridisce, nulla corregge od attenua la profonda malinconia dello spirito tormentato.

" Pioggia, sempre ed unicamente pioggia durante " tutto il giorno! „ — ecco quanto scrive Chopin in suo libro-giornale, redatto in polacco, che avrebbe dovuto essere bruciato ma che poi fu ritrovato e pubblicato da Gastone Knosp del *Guide Musical* del 15 settembre 1907. " Nessuno è oggi venuto a bus- " sare alla mia porta. Nulla ravviva la mia anima, " nulla interrompe il monotono *trapp trapp* dei bat- " titi del mio cuore... O Rebecca, perchè mi perse- " guiti così giorno e notte colle tue violette, colla tua " adorazione... col tuo naso? Le donne devono sedurre " colla loro distinzione: il guizzo così vivo dei loro " occhi deve scuotermi come fiamma ardente!! Lo " sguardo di Costanza? O Costanza! Tu sei svaporata, " ti dissipasti, simile a luna che si cambia! *Trapp* " *trapp*, questo non cesserà dunque mai? Oh potessi " io suonando cacciare il dolore che mi rode il cuore! " Eppure la vita è fatta per il piacere e per l'amore. " Amore dolce come un sogno, dolce come musica, " triste e dolce e giocondo amore! Oh non fossi io " così stanco di tutto! L'orologio unisce i suoi bat- " titi a quello del mio cuore. Uno, due, tre, nove, " dieci. E come è lenta la notte a passare! Non voglio

" sopportare più a lungo questo fardello. Voglio ripo-
" sarmi, riposarmi presso un cuore di donna! „.

L'alba del 7 ottobre sorprese, probabilmente insonne, tra queste tremende agitazioni di spirito, Chopin. Almeno avesse un bel raggio di sole autunnale filtrato un po' di gaiezza in quel suo melanconico appartamento! Ma la pioggia continuava monotona a battere ai vetri delle finestre, l'atmosfera era satura di umidità uggiosa e dannosa alla delicata organizzazione di Chopin, costretto a rimaner solo tutta la interminabile giornata, incapace di scrivere, di mettersi al pianoforte, di aprire un libro, in uno stato confinante colla incoscienza.

Era sera inoltrata quando Chopin si scosse dal lungo letargo nel quale pareva assorto, e, ricordando che vi era ricevimento settimanale dalla Contessa Laura Czosnowska, decise di recarvisi onde rompere la tetraggine de' suoi pensieri.

Mentre saliva le scale che conducevano dalla Contessa, Chopin ebbe l'impressione di essere seguìto da un'ombra, mentre intorno si spandeva un profumo di violette. Un presentimento attraversò il suo spirito, come se dovesse succedergli qualche cosa di particolare, di misterioso,: era sul punto di tornare a casa quando sorrise della sua debolezza superstiziosa, e rapidamente salì gli ultimi gradini.

La storia di quella serata fu narrata in vario modo: sembra però che Chopin, ossequiata la padrona di casa si sia tenuto piuttosto appartato, finchè gran parte della brillante società ivi radunata non prese congedo: rimasti in pochi, Chopin accondiscese volentieri a mettersi al pianoforte, e, sentendosi ben disposto, cominciò

ad improvvisare, come egli diceva, delle *piccole storie musicali*.

Parva favilla..... La " piccola storia „ che l'artista polacco prese a tradurre in concetti melodici squisiti ed in peregrine armonie in quella tarda sera si cambiò ben presto in un sèguito di splendide visioni musicali, che rapidamente si succedevano evocate sulla tastiera. Erano accenti melanconici, grida dolorose alternate con inni di gioia, echi di intime battaglie, ricordi di soavi emozioni, gemito di popoli oppressi, canti alla libertà, sospiri di anime anelanti alla luce, alla fede, all'amore.

Il ristretto uditorio tratteneva il respiro, e si sentiva completamente all'unisono col poeta musicista improvvisatore, interamente soggiogato dalla sua arte sovrana.

Parva favilla..... Due grandi occhi neri, luccicanti diamanti, avevano seguìto quasi affannosamente la radiosa fantasia strumentale del magnifico artista, ed un grande incendio stava per divampare.

Appena Chopin si mosse dal pianoforte, e, visibilmente prostrato di nervi per l'emozione che egli aveva pel primo sentito così fortemente da trasmetterla altrui, si recò a sedere presso un gruppo di camelie in un angolo del salone, ecco avanzarsi al braccio di Franz Liszt a complimentarlo la Signora dei grandi occhi, mentre intorno si spandeva il profumo più grato a Chopin, l'odore della violetta. Ma non era la violetta timida ed affettuosa della povera Miss Jone Stirling quella che Chopin sentiva, era quella artifiziosa di una maga: era il fiore incantato che Carmen getta a Don José; Carmen era George Sand.

Chopin non aveva certo nè previsto nè desiderato questo incontro colla celeberrima scrittrice, che aveva trentaquattro anni, e che nel pieno fulgore del suo meraviglioso ingegno aveva saputo affascinare Jules Sandeau, Mérimée, Alfred de Musset, il Dottor Pagella, senza cercare di fingere in faccia al mondo la sua qualità di amante sensuale, di donna ardente, per la quale l'amore era piacere facoltativo ed indipendente.

Liszt ha scritto che Chopin pareva temere più di tutte le altre questa donna che, simile ad una sacerdotessa di Delfo, diceva tante cose che le altre non sapevano dire, e che quindi egli evitò, ritardò di incontrarsi con lei. Ciò non sembra esatto: Chopin non andava all'incontro di alcuno, era timidissimo, ritroso: non certo inconsio dei trofei amorosi che con indiscutibile cinismo l'autrice di Lelia aveva accumulati, egli non potè temere la pericolosa creatura, perchè la sua anima, più tenera che sensualmente appassionata, non la sognò. Anzi, secondo una epistola che Karosowski ricorda aver visto, e più ancora secondo una lettera aperta di Hiller a Liszt (e di queste due lettere fa menzione Niecks), Chopin non avrebbe in più d'una occasione tralasciato di manifestare la sua antipatia verso la Sand. Una volta che la Sand si era trovata ad una serata da Liszt, Chopin disse testualmente ad Hiller: “ quale antipatica donna questa Sand! Ma è “ dessa veramente una donna? io potrei dubitarne! „.

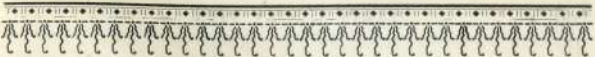
Ma per contro è ben lecito credere che la voluttuosa romanziera da tempo calcolasse di far sua preda Chopin, di scrivere fra le sue vittime il fantastico musicista del quale artisti e colleghi, Liszt certo a capo di tutti,

le avevano vantato la superiorità del genio e la delicata natura Alcune lettere (riportate anche queste dal solerte Niecks) della Sand stessa, una indirizzata a Liszt e tre alla contessa d'Agoult, sono molto concludenti in proposito. Del resto lo stesso Liszt lo dichiara con cavalleresca frase scrivendo che Madama Sand " con quella deliziosa semplicità che fu una delle sue " più nobili attrattive, venne essa stessa incontro a " Chopin, e che la sua vista dissipò ben presto le pre- " venzioni contro le donne autrici che fino a quel " giorno l'artista aveva *così ostinatamente* nutrite „.

Con quale rapidità le prevenzioni siano state effettivamente dissipate in Chopin, caduto in pieno nel tranello, noi lo rileviamo da un'altra pagina del diario pubblicato dallo Knosp.

Ben è vero che ai parenti suoi Federico scriveva in quell'ottobre:

" Ho fatto la conoscenza di una grande celebrità, di " Madama Dudevant, conosciuta sotto il nome di " George Sand: ma il suo viso non mi è simpatico, " essa non mi ha punto piaciuto, anzi c'è in essa " qualche cosa che mi respinge „.

Ma queste parole non erano che uno schermo che egli, quasi paventando il futuro, cercava, ormai indarno, di collocare fra sè e quella donna che presentiva fatale.

Nella pagina del diario, che è la più intima rivelazione di sè stesso, scritta il 10 ottobre, cioè tre giorni dopo la serata della Czosnowska, è segnata la verità vera con queste parole:

" I suoi occhi nei miei! Occhi glauchi, occhi sin- " golari. Che dicevano quegli occhi?..... Essa s'appog-

" giava al pianoforte ed il suo sguardo di brace mi
" inondava. La mia anima aveva trovato il porto. I
" suoi occhi singolari sorridevano. Il viso era masco-
" lino, i tratti erano larghi, quasi grossolani, ma
" quegli occhi tristi e singolari! Io languiva dietro
" di essi, e nondimeno mi ritirai dal pianoforte con
" soggezione. Essa si allontanò. Più tardi Liszt aven-
" domi visto seduto solitario la condusse verso me. I
" fiori olezzavano intorno a noi. Il mio cuore era preso.
" Ella lodò il mio modo di suonare. Ella mi capiva.
" Ma quel viso arcigno, severo, triste!... L'ho rivista
" due volte di poi nel suo salotto, attorniata dall'alta
" aristocrazia francese, poi una volta che mi trovava
" sola. Essa m'ama! Aurora... qual magico nome!...
" La notte è sparita... ".

In tre giorni tre visite. Non occorre, di fronte alle dichiarazioni del diario di Federico Chopin, arzigogolare per dire, come la buona signora Andlay, che le ripugnanze di Chopin per la Sand furono vinte dall'ammirazione della quale l'artista si vide oggetto, dalla tenerezza quasi timida che lo circondò, dall'orgoglio di sentirsi amato da colei che si trovava al sommo della celebrità. In realtà l'apparizione o meglio l'autoimposizione di Aurora Dudevant fu un vero colpo di fulmine per Federico Chopin, e da questo fulmine egli rimase moralmente, fisicamente ed in parte anche artisticamente atterrato.

OCCASO

—

CAPITOLO DECIMO

Chopin e la Sand.

I. A Waldemosa.
II. A Parigi ed a Nohant. – La morte di Nicola Chopin. — I coniugi Jedrzeïewicz dalla Sand.
III. Composizioni ed audizioni di Chopin dal 1838 al 1844. — Chopin e gli allievi.

I.

Le relazioni che passarono dall'ottobre 1837 al giugno 1847 tra George Sand e Federico Chopin sono state oggetto di tante cronache indiscrete, dirette più che altro a soddisfare la malsana curiosità di scandalo che si annida anche tra gente di fino criterio, che volentieri ne tacerei se esse non avessero influito, e pur troppo rovinosamente, sulla vita e sulla carriera dell'artista, e se in proposito non fossero corse troppe voci ingiuste riguardo a Chopin, il quale ebbe la gran disgrazia di essere, per quanto profondamente onesto,

un carattere talora debolissimo. Cercherò tuttavia di ridurre a brevi termini la storia di questo lungo e penoso periodo, e non prenderò per guida sicura la narrazione di Liszt, perchè essa è subordinata all'unico intento non soltanto di giustificare ma di esaltare George Sand, che il biografo di Chopin dichiara " deliziosamente semplice ", mentre tutti sanno, ed i fatti provarono, che essa fu precisamente il contrario.

Liszt incomincia col sopprimere circa un anno della niente platonica amicizia di Chopin colla Sand; e dice che nell'autunno del 1837 Chopin provò attacchi inquietanti di un male che gli dimezzò le forze vitali, che sintomi allarmanti l'obbligarono a recarsi nel mezzodì, onde evitare i rigori dell'inverno, e che la Sand, vigilante e compassionevole per le sventure de' suoi amici, *non volle lasciarlo partire solo*, mentre egli aveva bisogno di tanti riguardi.

Occorre chiarire e rettificare; forse fu nell'autunno del 1837 che la salute di Chopin, che teneva già in apprensione la famiglia e gli amici, si trovò più seriamente scossa, e cominciò ad inquietare: ma il progetto di svernare al sud non comparì sull'orizzonte che l'anno seguente. In questo lasso di tempo trascorso da un ottobre all'altro, successe che, per dirla alla Liszt, " l'energica personalità ed il fascino imperioso " della Dudevant ispirarono alla fragile e delicata na- " tura di Chopin una ammirazione che lo consumava, " come un vino troppo generoso distrugge vasi troppo " fragili ". Rispetto la prudenza di tale locuzione, non senza constatare che la cura di un vino di questo genere non era evidentemente la più adatta ad un ammalato come Chopin, nè la più indicata dal criterio di

una pietosa infermiera, se la Sand voleva assumere questa veste angelica di carità per dare la ragione della sua assistenza, diremo così, tanto premurosa per l'artista.

Ad ogni modo nel novembre 1838 questo entusiasmo di missione vivificatrice decantato da Liszt durava ancora nella Sand verso Chopin, oppure essa era già in fondo all'animo disposta fin d'allora a cedere possibilmente Federico al miglior offerente? — La risposta non parmi ambigua se si tien conto dell'affermazione della Sand stessa, che cioè essa si disponeva a condurre suo figlio Maurizio nel mezzogiorno, e che *amici comuni* la sollecitarono a *non respingere* il desiderio che Chopin esprimeva di accompagnarla. " Ebbi torto ", aggiunge testualmente la Sand, " di cedere alle loro " speranze ed alla mia propria sollecitudine: ma Chopin " si trovava in un momento di salute che rassicurava " tutto il mondo, meno Grzymala ". (1)

Il *momento di salute* è nè più nè meno che una menzogna della Sand, la quale del resto non si è accorta che con questa asserzione diminuiva il merito della sua decisione di portare Chopin a Majorca. L'artista stava realmente male: il suo giornale, alla data

(1) Questi era il conte Alberto Grzymala, un amico di Chopin, che fu poi intimo e fedelissimo di Chopin, un emigrato molto stimato nativo di Dernazowce in Podolia, e che prima di lasciare la Polonia aveva avute importanti mansioni militari, civili e diplomatiche. Il conte Alberto non è da confondersi con Francesco Grzymala, letterato, come fa la Audlay che lo dice poi morto nel 1871 a Parigi al domani della capitolazione.

del 5 novembre, porta scritto " soffro dolori singolari " al petto, la tosse mi rovina: ciò non mi dà tregua; " forse il mezzogiorno mi guarirà „. E Liszt per suo conto smentisce la Sand quando dice che alla partenza da Parigi gli amici di Chopin, vedendolo così deperito, osavano appena sperare nel suo ritorno; anzi Liszt aggiunge, — particolare forse esagerato, — che viaggiando verso le Baleari, negli alberghi dove Chopin passò due notti, si conteggiò letto e pagliericcio usati dal malato, perchè si dovettero bruciare subito, credendo che l'affezione fosse già al punto da essere contagiosa.

Si noti però che Chopin, sebbene ammalato, non era allora in questo stato: la malattia di petto diagnostizzata dai medici sembra non fosse che una affezione alla laringe, affezione completamente guaribile a condizione di cure e di riguardi continui. E, se la salute di Chopin non avesse ancora presentato buona dose di resistenza, difficilmente gli strapazzi del viaggio, ed il luogo al quale erano indirizzati avrebbero avuto l'effetto di migliorare tanto i malati della Sand, da permetterle di proclamare al suo ritorno, nel marzo 1839, che essa riconduceva alla sua villeggiatura di Nohant Maurizio, suo figlio, guarito e Chopin in via di esserlo. Del resto la Sand non mancò di valersi, come di un trofeo, al ritorno da Majorca, della migliorata salute di Chopin, quantunque avesse prima affermato che già alla partenza Chopin era in stato rassicurante.

Quale fu la vita che condussero la Sand e Chopin a Majorca? Liszt continua nel suo idilliaco ottimismo, ed asserisce che " tutti i prismi della felicità si trova-

" rono riuniti in quell'epoca nella vita di Chopin ".
La narrazione della Sand (scritta però posteriormente alla separazione da Chopin, e quando le conveniva dare un colore speciale a quanto riguardava i loro rapporti) sta agli antipodi, e da essa apparirebbe che il tempo del soggiorno a Majorca è stato, come si potrebbe quasi chiamare, un vero inferno.

Arrivati i viaggiatori a Palma di Majorca, la prima difficoltà fu quella della casa: per timore di malattia contagiosa gli abitanti non volevano dare asilo ai nuovi venuti. Finalmente un signor Gomez li acconciò in tre camere, imbiancate colla calce, dove non poterono rimanere pur pagando esageratamente. Dopo molte ricerche si riuscì a trovare, e non vicino alla città, l'antico convento di Waldemosa, situato fra due roccie, circondato da alberi di melaranci, con un po' di giardino ma senza mobili. Occupata una parte disabitata della Certosa, occorse pensare a provvedersi alla meglio di ciò che era indispensabile anche per difendersi dalla pioggia e dal vento, che durarono quaranta giorni. Gli isolani guardarono esterrefatti una stufa ed un pianoforte, ordinati a Marsiglia ed avuti con difficoltà, e cho erano creduti macchine infernali destinate a far saltare per aria tutta l'isola.

Chopin, al dire della Sand, sopportando assai coraggiosamente le sofferenze fisiche, non poteva vincere le inquietudini della fantasia; nervoso, impressionabile, demoralizzato, era un *malato detestabile.* La Certosa prendeva agli occhi suoi l'aspetto di un nascondiglio di spiriti e di fantasmi: egli pativa allucinazioni, vedeva spettri, processione di monaci, cortei funerarii; si metteva al pianoforte, improvvisava talora, si esal-

tava, e poi si agitava trovandosi colla fronte cospersa di freddo sudore, coi capelli irti, collo sguardo spaventato. Più d'una volta durante queste crisi nefaste era lasciato solo per ore ed ore; la Sand coi figli era andata a fare lunghe corse, oppure ad esplorare le rovine del chiostro, tra le quali amava vagare nelle ore notturne. Di questi momenti tetri Chopin ha lasciato, secondo la credenza molto diffusa, il riflesso in molti ammirabili *Preludi* (1): più rari erano i momenti nei quali il sole splendeva, le pallide rose del giardino sorgevano dalla neve, si sentiva il pispigliare di qualche uccello o giungeva il lontano suono di una chitarra.

In complesso i prismi lizstiani della felicità erano assai problematici, e ce lo dice Chopin stesso in una lettera al suo amico Fontana. " Mi trovo „, scrive, " in " una cella le cui porte sono più ampie dei portoni " delle grandi case di Parigi. Tu mi vedi senza guanti " bianchi, coi capelli non arricciati, pallido come abitual- " mente. La mia cella ha la forma di una bara di alte " dimensioni, le cui volte sono coperte di polvere: la " finestra piccola si apre sopra cespugli di palme, di " cipressi, e d'aranci. Di fronte alla finestra, sotto un " rosone frastagliato, si trova il mio letto. Le opere di " Bach, i miei manoscritti, le mie note e qualche altro " scartafaccio, ecco tutto ciò che possiedo „.

(1) Questa è in parte leggenda; assicurò di fatto Gutmann che parecchi dei preludi che la tradizione dice composti a Waldemosa erano stati composti precedentemente, perchè Chopin li aveva dati a lui da copiare assai prima della sua partenza per le Baleari.

La vita a Majorca trascorse durante cinque mesi libera per quanto appariva, ma spaventevolmente monotona pel povero Chopin. L'unica visita che vi aveva ricevuto, e nei primi tempi del suo arrivo, era stata quella di Miss Jane W. Stirling, che aveva saputo rintracciarlo anche lontano.

Già sappiamo come la Stirling fosse per Federico una specie di incubo, causa l'ammirazione anzi l'adorazione sconfinata votata al suo diletto maestro. Ma la nota comica di Miss Rebecca dal naso d'aquila, dallo sguardo grifagno, dalla bocca a sghembo, dalla persona pesante e sgangherata, imperfezioni fisiche contro le quali Chopin si sfogava nel suo taccuino, sparisce per i posteri di fronte alla generosità profonda, alla commovente devozione, alla premura costante, alla religione che essa ebbe per Chopin, al culto che conservò per le sue memorie. Qualunque parola, qualunque gesto, qualunque sguardo benigno di Chopin sarebbe stato per la Stirling un paradisiaco compenso, ma ben poco ella ebbe: però Chopin le dedicò due *Notturni* (l'op. 55). Morto il maestro, fu la Stirling che sorvegliò l'esecuzione del monumento, essa, che unitamente alla sorella Madama Erskine, anticipò alla signora Luisa Jedrzeïewicz la forte somma che occorse per i funerali e per la tomba, che essa non mancò mai di visitare parecchie volte all'anno. La Stirling mise in ordine le carte di Chopin, compilò molto prudentemente le risposte al questionario biografico che Liszt aveva mandato alla famiglia, cercò di acquistare la più gran parte dei mobili di Chopin, che ne aveva molti bellissimi, in parte regalati dagli allievi, ed avutili, dispose poi che non andassero dispersi, ma che

alla sua morte fossero inviati alla famiglia Chopin a Varsavia. Le cinquantasei lettere della Stirling, delle quali Karlowicz ci dà il sunto, sono il commento di questa mirabile, completa, inesauribile dedizione e devozione della allieva pel suo maestro.

Oramai siamo vicini alla fine del soggiorno a Majorca e non resisto alla tentazione di registrare ancora un periodo di Liszt, che, pur celebrando la prismatica felicità della coppia, sintetizza la posizione dei due personaggi. Dice l'ungherese che quando Chopin suonò per la prima volta alla sua amica il *Preludio* in *Si bemolle minore* essa non comprese l'angoscia che questa pagina narrava: spesse volte di poi l'artista ripetè questa pagina alla Sand, ma essa ignorò il sentimento che l'aveva ispirato, e se l'indovinò pure ignorò quale mondo d'amore tali angoscie rivelavano: " Il cuore " di lui si gonfiava tanto da scoppiarne al pensiero " di perdere colei che lo rendeva alla vita: lo spirito " di lei non vedeva che un divertente passatempo ".

II.

La primavera si avanzava e si pensò al ritorno. La comitiva da Palma con assai mediocre viaggio tornò a Barcellona, e dopo breve fermata ripartì per Marsiglia. In questa città, per consiglio del dottore Cauvière, si sostò fino al 22 maggio: e tutto questo periodo è ampiamente illustrato nelle lettere della Sand alla Marliani, al Rollinet, ad altri amici, e di Chopin a Fontana. Episodio commovente fu quello del mesto tributo che Chopin volle portare alla memoria del suo

amico Adolfo Nourrit, morto a Napoli il 7 marzo: saputo che una messa funebre veniva celebrata a Marsiglia pel riposo all'anima di Nourrit, Federico si recò alla chiesa, salì all'organo, vi improvvisò magistralmente con profondo sentimento, e suonò una melodia di Schubert, " Gli Astri ", che era la preferita dell'insigne cantante.

Finalmente dopo una gita a Genova, città della quale rimasero tutti incantati, i viaggiatori rividero le rive della Senna la penultima settimana di maggio.

In questo momento Federico Chopin avrebbe potuto ancora salvarsi dal baratro che gli si apriva innanzi. Se qualche spirito veramente benefico l'avesse illuminato, se una amicizia sincera e fida l'avesse potuto dominare e gli avesse aperto gli occhi sulla curiosa posizione nella quale egli, artista sovrano, effettivamente si trovava, con energica decisione risollevando il suo senso morale, riprendendo le lezioni che gli avrebbero poi permesso il riposo nella libera campagna, ricordando gli antichi principii morali della sua modesta ma santa ed ordinata famiglia, l'avvenire sarebbe stato per lui. Chopin non ebbe la forza necessaria a scuotere la catena, e pochi giorni dopo il ritorno in Francia si recò a Nohant, nel Berry, alla proprietà della Sand. Il dado era tratto, ... ed a tutto danno suo.

Infatti seguirono oltre otto anni di più o meno larvata cattività spirituale, durante i quali, d'inverno Chopin accudiva alle sue occupazioni, e specialmente alle lezioni, e d'estate villeggiava a Nohant. Complessivamente inverno ed estate egli era *à la suite* di Madame Sand, la quale ebbe il coraggio poi di scri-

vere che fu *senza accorgersene* che tutti e due accettarono " quei legami di una lunga associazione ai " quali li aveva spinti il Destino ". Frattanto Chopin dalla via Tronchet, dove era rimasto qualche tempo dopo lasciata la Chaussée d'Antin, aveva trasferito i suoi penati in via Pigalle, e precisamente in uno dei due padiglioni che la Sand vi aveva locati; più tardi il signor Destino li trasportò tutti in via Saint Lazare allo Square d'Orléans. Ivi Chopin, che era passato *malade ordinaire* della Sand, aveva almeno intieramente per sè un bel salotto isolato ove poteva dar lezioni, comporre, sognare; però la signora infermiera ha ben fretta di avvertire che in questo santuario Chopin rimaneva poco perchè egli " amava il mondo ".

Questa predilezione di Federico per il gran mondo dal quale egli era stato fino allora accolto con premurosi riguardi, e che in linea di fatto gli forniva le risorse per vivere, urtava assai i nervi alla dispotica padrona dell'artista. Era essa troppo scaltra per vietare od impedire ostensibilmente a Chopin questo commercio colla mondanità, ma trovò modo di restringere man mano il giro delle case dove Federico aveva l'abitudine di recarsi, isolandolo poco a poco, onde attirarlo sempre più unicamente nella sua orbita. E fu veramente perchè in Chopin rifulsero insieme genio, bontà e distinzione somma di modi che egli, malgrado il tenace lavorìo dell'astuta signora, conservò una grande quantità di persone devote ed affezionate, che nol perdettero mai di vista non ostante l'eterogeneità della sua situazione, e che al momento della troppo tardi riacquistata libertà gli tornarono amorevolmente attorno.

La barricata che la Sand cercava di stabilire fra

Chopin e quella Società Parigina elevata che aveva formato per parecchi anni il suo ambiente non era punto effetto di gelosia, frutto di una irruente passione per Chopin: era piuttosto originata dallo sdegno che in fondo la Sand provava contro quella parte di mondanità che non era disposta ad accogliere lei, potente, ma pericolosa scrittrice, quale abituale frequentatrice. E naturalmente la barriera non si venne innalzando che a costo di screzii, di freddezze, di ripicchi, di dissidii, di piccole malignità fatte apposta per avvelenare i quotidiani rapporti.

Ben è vero che, quale compenso al mondo che Chopin era grado a grado indotto a lasciare in disparte, la signora Sand offriva la sua società mista di artisti, di letterati, di finanzieri, di affaristi, di politicanti. Ma quella società, accanto a nomi veramente insigni ed a persone celebri ed altamente rispettabili, raccoglieva anche altre persone delle quali non era prudente indagare nè l'origine, nè la ragione della comparsa che esse facevano in pubblico. Era una società completamente diversa da quella nella quale Chopin, che non fu mai giacobino nemmeno quando al primo momento dell'arrivo a Parigi correva dietro alle dimostrazioni, si sentiva a suo agio, e nessuno era più di Federico al caso di valutare nei minimi particolari la differenza d'ambiente. Certo le riunioni di George Sand potevano perfettamente apprezzare il genio dell'artista, dell'esecutore, dell'improvvisatore, la sua originalità elevata, l'impeto dell'ispirazione, la maestria assoluta del dominatore dello strumento. Però forse il mondo della Sand, almeno in buona parte, rimaneva ancora più impressionato dalle imitazioni che, con un dono d'imi-

tazione straordinario, Chopin faceva di Liszt o di Thalberg, o dalla parodia dell'Imperatore d'Austria o dalla caricatura dell'Inglese musicomane. Ad ogni modo Chopin sentiva che egli agiva ipnoticamente ben altrimenti nelle ristrette riunioni alle quali presiedeva quell'alta ed effettiva signorilità alla quale il salone di George Sand pretendeva senza averne gli elementi.

Vero è che alcune pagine delle *Soirées à la campagne* del Rollinat porgono un quadro pittoresco e seducente di certe riunione artistiche, che avrebbero avuto luogo in una larga spianata presso il castello di Nohant al chiarore lunare; il pianoforte vi sarebbe stato trasportato, e della parte musicale si sarebbero incaricate notabilità come la Paolina Viardot, Liszt, Chopin, coll'aggiunta della sorpresa straordinaria di un'eco stupenda. Ma questo quadro è di pura fantasia: la stessa Signora Viardot lo dichiarò francamente. E quindi esso va messo a riscontro dell'altro composto con tanta cura da Liszt nel capitolo quarto del suo libro, ma non meno immaginario. Secondo la bella narrazione di Liszt, nell'appartamento di Chopin alla Chaussée d'Antin facevano talora irruzione per sorpresa la Contessa d'Agoult dal bell'ovale e dalle nappe dorate della capigliatura, Heine il più triste degli umoristici, Meyerbeer il musicista delle ciclopiche costruzioni, Nourrit appassionato ed austero, Hiller, Delacroix, Niemcewicz, Mickiewicz... e la Sand, e tutte queste persone, alla fioca luce di poche candele, stavano in estasi davanti a Chopin che improvvisava. I due quadri potrebbero costituire una attraente curiosità per un Museo Tussand o Grévin.

Dei rapporti stabilitisi tra Federico e la Sand, la

famiglia Chopin aveva avuto sentore dopo qualche tempo. La corrispondenza di Federico non aveva da principio ed esplicitamente dichiarato quando e come la prima sgradevole impressione che in lui aveva prodotto la Signora Dudevant si fosse andata modificando, tanto da mutarsi completamente in adorazione; solo la lettere erano diventate più rare, un po' circospette e come imbarazzate.

Però allorchè la verità della relazione fra Chopin e la Sand fu risaputa a Versavia, i genitori di Federico ne ebbero profondo dolore, avendo subito compreso come, per salvare Federico dall'abisso ove era scivolato, sarebbero stati inutili gli ammonimenti e superflue le lettere.

Lo svernamento alla Certosa di Waldemosa poteva ancora essere giustificato dalla vacillante salute: ma le tappe successive a Nohant, e lo stabilimento in via Pigalle, agli occhi della timorata famiglia, non erano proprio spiegabili se non come una deplorevole dedizione a persona sgraziatamente troppo nota per i suoi precedenti.

Chopin naturalmente cercava di dare allo stato delle cose il colore della necessità che egli aveva di continui riguardi: ma i suoi non ne erano affatto persuasi. Il padre un bel giorno sembra non poterne più; ed in una lettera del 9 gennaio 1841 scrive senza perifrasi: " Noi siamo ben contenti che tu sia riguardato, " come ci fai sapere, ma saremmo anche curiosi di sa- " pere qualche cosa di questa intimità ". Ed alla fine di questa lettera — che non ebbe specifica risposta — aggiunge: " A parlare schietto, non c'è che il nostro " cuore che sia sempre lo stesso, esso conserva tutto " il suo vigore per amare i nostri figli, tra i quali

" tu non sei dimenticato „. Nella stessa lettera interloquisce la sorella Luisa, accennando alla promessa non adempiuta fino allora che Chopin aveva fatto di venire presto ad abbracciare i suoi: " ma pur troppo " succedono al mondo strane cose che spesso strap- " pano ogni illusione „. Così la famiglia trascorre tutto l'anno nell'inquietudine, ed il 10 dicembre il padre scrive ancora ringraziando Federico degli augurii che si era ricordato di mandargli per l'onomastico: " Possa " il cielo ricompensartene, vegliare su di te, renderti " felice, e conservarti la stima delle persone per bene! „.

Nel 1842 il tenore delle lettere fattisi ancora più rade non può cambiare: è sempre pallido e scolorito. Sono le notizie dei casi successi agli amici, la generiche raccomandazioni di curarsi, i complimenti pel concerto dato nella sala Pleyel, che formano oggetto della corrispondenza. Solo la buona e vigile sorella Luisa si fa coraggio, arrischia qualche consiglio e ricorda a Federico che " senza la dignità personale non " sarebbe quello che è „, e gli raccomanda di continuare a " raccogliere la celebrità, l'amicizia e la stima " del mondo „.

Nell'ottobre di quell'anno 1842, il padre scrive rallegrandosi che l'aria di campagna abbia giovato a Federico, e che egli abbia cambiato appartamento per stare più al caldo: Chopin era andato ad abitare alla *Cour d'Orléans*, rue St. Lazare, n. 9. Aggiunge il buon genitore: " Ma non sarai tu isolato se *altre persone* " non cambiano casa? Tu non ne fai menzione „. Ed ecco come il povero Nicola si era ridotto quasi ad accettare il fatto compiuto, la falsa posizione del figlio, purchè questi non venisse a sentire il martello della

solitudine. L'uomo integro per eccellenza, era, riguardo al figlio, disposto a sacrificare perfino l'amor proprio, atto ignorato ma non meno solenne e quasi eroico di affetto paterno.

Nicola Chopin era pur troppo presso alla fine de' giorni; quel valentuomo patriarcalmente affettuoso, degno di tutta la stima che lo circondava, chiuse gli occhi alla luce nel 1844 e coronò con una morte serena la sua laboriosa e coscienziosa carriera. In una lunga lettera il genero Barcinski inviò i particolari della malattia e della morte a Federico, che ne fu desolatissimo. George Sand, allorchè giunse la notizia del decesso, fece un bel gesto, e propose a Chopin di scrivere essa stessa a sua madre: la mossa era abile, Chopin non seppe rifiutare. La lettera della Sand, spedita in breve ora, è così commovente e così superlativamente redatta, che di botto Aurora Dudevant apparve in quel momento a tutta la famiglia Chopin la più alta rivelazione di bontà, di carità, di sublime altruismo, e per conseguenza lo spirito buono, tutelare di Federico. Rispose il Barcinski a Federico, e la sua lettera ad un punto suona così: " Pensa a te, alla tua " salute, ascolta i consigli sapienti appoggiati al cuore " ed alla ragione del tuo angelo guardiano, che io co- " nosco solo per i suoi scritti, che ammiro, rispetto " ed onoro, ed ai cui piedi io mi getterei se potessi " un giorno vederla, bagnandoli di lacrime di ricono- " scenza per la protezione tenera e materna che essa " stende sulla tua persona ".

Ormai George Sand era passata in concetto di santità presso i parenti di Chopin: però al coro di benedizioni non si unì mai la voce della madre, della

povera Giustina. Essa soffriva e pregava, ma una voce interna l'aveva messa in diffidenza verso chi le aveva sottratto il cuore del figlio, e nessuna blandizia di fattucchiera la consolava. Gli altri della famiglia per contro erano quasi ottimisti. Lo provarono la sorella Luisa

Luisa Jedrzeïewicz, sorella maggiore di Chopin.

Jedrzeïewicz non molti mesi dopo venendo col marito a Parigi, e quasi subito recandosi a Nohant. Quivi Federico andava a stento rimettendosi da un periodo di malanni, aumentati dalla scossa ricevuta per un'altra perdita molto dolorosa subìta a poca distanza da quella del padre, cioè per la morte del fedele amico Jas Matuzynski, avvenuta precipitosamente. Il mese tra-

scorso dai Jedrzeïewicz presso l'*hôtesse* di Federico finì di convertirli alla Sand; essi partirono persuasi che la buona signora era la vera Provvidenza pel loro caro, che Federico era come un padre amoroso per Solange, la figlia della Sand, che tutto a Nohant era perfetto, a cominciare dalla castellana illustre e dal suo cugino Châtiron, arrivando fino alla domestica Suzanne ed al cameriere Jean, malgrado le loro frequenti dispute, ed al vecchio Simon, il cane fedele e favorito.

Ritornati in patria, una lettera a quattro mani, di George Sand cioè e di Chopin, li ringraziava della " buona e santa risoluzione " di essere venuti a vedere Federico, e si sdilinguava in tenerezze: lo stile della Sand è qui un capolavoro incomparabile di affettuosità.

La guardiana annunziava che veramente Chopin stava meglio, ed assicurava che essa lo vegliava anche nelle ore tarde, interrompendo spesso il suo lavoro letterario (al quale essa attendeva specialmente nel silenzio notturno) onde calmarlo, ed imprecando al dogma cattolico " che getta sulla morte atroci terrori ".

Ormai l'assoggettamento dell'artista era compiuto: e George Sand si era sopratutto ben premunita per il giorno, naturalmente previdibile, della separazione: stanca indubbiamente di Chopin, non voleva parerlo, ed aveva preparato abilmente il modo di gettare sull'amico tutti i torti, quando il pubblico, sempre indiscreto, avesse poi cercato di sapere come le cose si erano passate.

III.

Tutte queste vicende sommariamente narrate non poterono a meno di influire poco favorevolmente sull'attività artistica di Chopin, e questo periodo che comincia verso il 1838 segna naturalmente un ristagno nella produzione del compositore. Non siamo ancora all'epoca dell'esaurimento, perchè a dir vero questo stadio doloroso non toccò a Chopin che verso gli ultimi mesi della sua travagliata esistenza: ma la produzione si va man mano affievolendo, ed ormai solo a tratti compaiono le ispirazioni magistrali che caratterizzarono l'opera dell'artista nel periodo precedente. Il Niecks nei capitoli XX e XXIV del suo magnifico libro porge una lista di composizioni pubblicate nel triennio 1837, 1838 e 1839, che è molto ricca: ma la più gran parte dei lavori a cui ivi si accenna avevano una data anteriore di fattura, e la sorgente cominciò a scarseggiare appunto quando gli editori arrivarono a far ressa ed a disputarsi, come prima non avevano ancora fatto, i lavori del maestro. Ripeto: non siamo ancora a quel periodo nel quale le composizioni perdono della loro linea precisa ed elegante, la melodia diventa tormentata, e, come dice Listz, " una sensibilità nervosa ed inquieta conduce ad " una ostinata persistenza di rimestamento di motivi „: abbiamo ancora pagine di una rifulgente bellezza (basti per tutte la *Polonese* op. 53): — ma la balda costante franchezza d'andamento, la spigliata originalità, le caratteristische principali di Chopin cominciano ad im-

pallidire. E questo deve dirsi indipendentemente dalle osservazioni di Liszt, la cui benevolenza verso Chopin diventa sospetta quando, dopo aver elogiato senza limiti l'autore nelle prime opere, vuol presentare come portato di mente malaticcia troppi fra i lavori di Chopin maturo.

In quegli anni Chopin, più per necessità di vivere che per altro, continuò a tenersi vivo in faccia al pubblico con qualche audizione.

Secondo la *Gazzette musicale* del 25 febbraio 1835, Chopin aveva poche sere prima suonato ad un circolo intimo di corte; il 3 marzo prese parte ad un concerto di Valentino Alkan. Il vezzo dei pianoforti moltiplicati non era ancora mutato, e Chopin si produsse in una riduzione di una *Sinfonia* di Beethoven per due pianoforti ad otto mani con l'Alkan stesso, Zimmermann e Gutmann. Verso la fine dello stesso mese almeno l'audizione alla quale si presta a Rouen per favorire il suo amico Orlowski è più degna di lui, perchè egli vi può far sentire il suo *Concerto* in *Mi minore*: abbiamo di questa festa d'arte una magnifica relazione fatta da Legouvé, che finisce con queste parole dirette a Federico: " Quando ancora si domanderà quale è il primo pianista d'Europa e si disputeranno la palma Liszt e Thalberg, tutti quelli che vi avranno sentito esclameranno in coro: è Chopin ".

Nel 1839 la più importante apparizione di Chopin fu quella fatta a St. Cloud con Moscheles. Il conte di Perthuis, aiutante di campo di Luigi Filippo, lo aveva fatto invitare, avendo entusiasticamente parlato di una audizione dell'ultima sonata per piano a quattro mani di Moscheles, quella in *Mi maggiore*, che aveva

avuto per interpreti l'autore e Chopin. La famiglia reale era riunita *en petit comité* nel *salon quarré* (così scrive Moscheles nel suo taccuino): e Chopin, dopo aver suonato col collega, eseguì parecchie cose sue, improvvisando poi genialmente sopra una romanza allora molto in voga, *La folle* di Grisar.

Altre due volte Chopin si fece sentire alla sala Pleyel, nel 1841 al 26 aprile e nel 1842 al 18 febbraio. La prima riunione era un " concert de fashion „ davanti al pubblico elegantissimo di scolari ed amici di Chopin, che prestava il suo concorso al Lenz: cantava la Damoreau-Cinti, " ravissante de perfection „, suonava Ernst la sua famosa *Elegia*, e Liszt ne fece una recensione trionfale nella *Gazette musicale* del 2 maggio. L'altra riunione, quella del 1842, ebbe del pari un grande successo d'arte e di mondanità: ed a questa intervenne con una certa pompa George Sand colle sue " graziose figliuole „ (veramente erano la figliuola e la nipote): la Sand teneva, pare, ad affermarsi in pubblico dominatrice della situazione, e naturalmente vi fu oggetto della curiosità e delle chiacchiere generali, mentre Chopin, straordinariamente in vena, suonava la *Terza ballata, Notturni, Preludi, Studi, Mazurke* ed *Impromptus* con interminabile abbondanza e come se non sentisse la fatica.

Ma più che in altro campo l'attività artistica di Chopin aveva continuato a manifestarsi quale professore. Non solo egli si dedicò con amore all'insegnamento, ma raramente si trovò un artista del suo eccezionale valore così infervorato per trasmettere altrui i principii dell'arte che egli considerava da un punto di vista così personale ed elevato. Naturalmente Chopin

non accettava per veri allievi che le persone di temperamento speciale, disposte allo studio tenace, e per ogni verso intelligenti: il rimanente formava il gregge degli scolari paganti, orgogliosi del loro maestro il quale non usava troppe perifrasi per ammonirli sulla loro scarsa capacità e sul limitato confine al quale era permesso arrivare, e costituivano quell'elemento oscillante che circonda sempre un maestro di grido, e che egli non poteva per mille motivi mettere alla porta. L'allievo ben disposto e fervoroso era certo di trovare in Federico il maestro ideale: e se il corso della vita di Chopin non fosse stato così breve, anche la sua influenza dal lato didascalico sarebbe stata più decisiva.

Chopin procedeva da Bach e da Clementi, giusta i salutari insegnamenti dello Zywny, ma la sua tecnica era in parte quasi nuova: senza perdere tempo a gridarla ai quattro venti, con giovanile ardimento l'aveva slanciata negli *Studi* meravigliosi. Meno eteroclita di quanto alcuni barbassori, Kalkbrenner non eccettuato, fossero andati predicando, essa era entrata nell'uso, e durò come necessità perchè rispondeva alle cresciute risorse dello strumento: essa del resto nulla aveva in sè di sovversivo, ed era piuttosto una estensione che una rivoluzione di metodo. Questa è giustizia che si deve rendere oggidì a tanti lustri di distanza, constatando che in definitiva quasi tutti i più difficili passi di Chopin sono meno arrischiati di quelli di molti autori suoi contemporanei o suoi successori.

Certo però, e questo non si può a sufficienza ripetere, sempre ed ovunque per rendere il pensiero di Chopin occorre lo spirito, e quindi la sua musica da questo lato non può che essere riservata a pochi.

CAPITOLO UNDECIMO

Vita infranta.

I. La difficile soluzione di una posizione falsa. — *Lucrezia Floriani.* — L'ultima scena del romanzo.
II. Dopo la rottura dei rapporti fra Chopin e la Sand. — Crisi fisica e morale dell'artista. — La Sand nel movimento sociale del 1848. — Concerto del 22 febbraio.
III. Chopin a Londra. — Nella Scozia. — L'addio all'arte.

La *liquidazione* di Chopin per parte di George Sand era cosa stabilita certo prima ancora che la sorella ed il cognato dell'artista villeggiassero a Nohant. La posizione senza ambagi falsa non poteva del resto durare eternamente. Ma la soluzione si presentava difficile anche ad uno spirito così intraprendente e disinvolto come quello della famosa scrittrice, la quale, del resto, voleva assolutamente procedere per gradi, onde tutto finisse per apparire a suo favore.

Chopin, dal giorno in cui era passato *malade ordinaire* della Sand, si era aggrappato sempre più vivamente, quasi disperatamente, alla sua casa per modo da rendere inutile ogni tentativo di distacco. Di stagione in stagione, al ritorno dalla campagna dove si era un po' ringagliardito, la ripresa delle lezioni segnava per Chopin un visibile deperimento. Il povero artista rincasava stanco ed affranto, ed il famoso an-

gelo guardiano, in luogo di intensificare l'affettuosità, non aveva nessuna cura di celare l'indifferenza sempre crescente. Chopin era ridotto a non salire più scale ed a farsi portare presso gli amici; rientrando era condannato il più spesso alla solitudine, perchè le visite della Sand scarseggiavano, ed erano quelle di una persona annoiata alla quale la presenza di persona malata reca disturbo e quasi ribrezzo.

La Sand ricordava d'aver scritto una volta che " *la santé est une bénédiction du ciel en tant qu'elle vous rend utiles à ceux qui ne l'ont pas* „; ma di fatto praticava l'egoistica aggiunta, subito fatta seguire a quella dichiarazione, che cioè " *le bien-être est impossible à quiconque veut assister ses frères* „. La sua teorica era sincera: essa l'applicava a Chopin; l'aveva applicata del resto anche a Musset, al quale non risparmiava neppure oltraggio come poeta. Il 26 gennaio 1844, invero, essa scriveva che *come poeta* Musset era morto, che egli " non aveva più fuoco sacro „, essendo divenuto " talon rouge et conservateur, à la fois marquis et juste milieu „. Su Chopin essa non vomitò ingiurie, neanche dopo morto, ma certo a lui non risparmiò durezze, se non fisiche, morali.

Chopin, a sentire gli amici della Sand, era diventato irritabile, sospettoso, geloso, malcontento di tutto tanto a Nohant che a Parigi. Ciò è più che probabile; ma bisogna ritenere che Chopin era un uomo malato, che le opinioni, i voti, i gusti, le abitudini di quell'ambiente che aveva potuto sopportare nell'acciecamento e nel delirio dei primi anni ferivano costantemente la delicatezza e le convinzioni del suo spirito. Questa osservazione della Andley è giustissima: Chopin aveva

CHOPIN verso il 1840
dal ritratto di Eugène Delacroix.

in fondo all'animo (e talvolta tornavano a galla) sentimenti di fede, di religiosità, di tranquillo ordine famigliare, criterii che erano agli antipodi di quanto succedeva in casa di madama Sand, la quale, avendo al più alto grado il senso della natura fisica, non aveva quello della natura morale e delle cose elevate e sacre agli occhi delle persone ragionevoli.

Chopin non si sentiva il coraggio di quella aperta

ribellione, che non avrebbe avuto la forza di sostenere, perchè essa concludeva al paventato distacco: sopportava ogni mortificazione, ed ogni giorno l'espiazione si faceva più lunga e dolorosa. Notisi ancora che qualunque *engouement* della Sand, la quale sembrava fatta a posta per gli incomprensibili entusiasmi, si rifletteva sopra di lui come per contraccolpo, anche se, come è più che probabile, nulla vi fosse che lo toccasse. Così, ad esempio, nel 1845 riuscì singolarmente tormentoso a Chopin l'*engouement* famoso preso dalla Sand per Poncy, il poeta-muratore di Tolone; nel suo fervente entusiasmo per la palingenesi sociale George Sand l'aveva proclamato il Tirteo popolare dei tempi nuovi, e l'aveva fatto venire nel novembre a Parigi. Qui il Poncy ebbe un ben povero successo, peregrinò presto a Nohant, e dopo pochi giorni si persuase che la miglior cosa per lui era ripartire pel suo tranquillo lare. Ma se l'episodio del Poncy non potè, pure inquietandolo, ferire Chopin, non così fu della pubblicazione della *Lucrezia Floriani*, uno degli ultimi capitoli di questa penosa storia che palesa il grado raffinato di crudeltà al quale sapeva giungere la Sand.

In questo romanzo nel protagonista, il Principe Karol, carattere nobile e simpatico, ma nervoso, ammalato, fiero, geloso, era perfettamente effigiato Chopin: in Lucrezia, artista appassionata, pronta sempre al sacrificio, sollecita come una madre, riviveva l'autrice. Karol si innamora di Lucrezia; due mesi di felicità relativa passano presto, e poi giunge il periodo delle recriminazioni, delle querele continue, dei sospetti, degli atti di furore e di demenza. Lucrezia non può più nemmeno rivedere gli antichi amici, perfino le carezze che

prodiga ai figli riescono un tormento per Karol; martire volontaria, ma non rassegnata, muore scoraggiata e delusa. Questo volume era un avvertimento ed un congedo per Chopin, perchè la Sand non intendeva certo di far la fine di Lucrezia. Dicono che Chopin fu incaricato di correggerle le bozze del libro, onde non potesse ignorarne il contenuto; aggiungono che i bambini della Sand ponessero il frontispizio del romanzo davanti a suoi occhi dicendogli ironicamente " Sa, signor Chopin, che ella è il protagonista di questo romanzo? „. Quest'ultima diceria fu esagerazione: a quel tempo la Sand non aveva più bambini piccoli: Maurice, colla *blouse berrichonne*, vagava per la campagna, studiando *dal vero*, Solange lacerava il suo velo contro le siepi facendo delle grandi cavalcate: così almeno la Sand dipinge i figli in una lettera a Poncy, tracciando tutto un programma di *repubblica* Nohantina, dove il poeta-muratore sarebbe stato *pensiero* e *potere esecutivo*. Ma se anche la Sand credette molti anni più tardi di protestare contro questa odiosa avventura, sostenendo che mai le era passato per la mente di voler personificare in Karol il suo amico, ciò non tolse che la maggioranza dei lettori ravvisasse la perfetta analogia, e ritenesse il romanzo un *persiflage* sanguinoso di Federico Chopin. E naturalmente non mancò chi caritatevolmente glie lo andò a soffiare.

Eppure neanche la storia nauseabonda del romanzo, storia che fece il giro di Parigi, anzi di tutto il mondo letterario, che seguiva con grande interesse quanto usciva dalla penna della audace scrittrice, decise Chopin a prendere il provvedimento che la sua dignità gli indicava.

In quell'inverno 1847 le crisi di Federico erano state, malgrado la temperatura rigida, fortunatamente rare: lo stesso Chopin lo dichiara in una lettera del 19 aprile a' suoi parenti. Anzi qualche giorno prima egli aveva fatto un po' di musica nel suo salotto per dare un saluto alla Contessa Potocka, che partiva per Nizza: assistevano, oltre Madame Sand e la Potocka, il principe e la principessa Czartoryski e la principessa di Wurtemberg. Di fronte a poche persone, nel tepore simpatico della sua camera, Chopin si era, per così dire, ritrovato: aveva eseguito la sua *Sonata* per piano e violoncello col Franchomme e parecchia altra musica. Rispondendo alla domanda dei parenti su ciò che pensava di fare nell'estate, Federico scriveva: " andrò a Nohant appena comincierà a far caldo ".

La Sand lasciò presto Parigi: a Nohant ordinò radicali cambiamenti nella casa, fece *tabula rasa* del vecchio personale di servizio, e scrisse a Chopin che essa sarebbe ritornata alla fine di maggio, e che l'aspettasse.

Occorre qui che il lettore sappia che di quei mesi si era trattato un matrimonio della figlia della Sand, signorina Solange, allora diciottenne, con Ferdinando di Preaulx, e che il matrimonio era stato rotto quasi alla vigilia della celebrazione. Poco dopo Solange si era innamorata dello scultore Clésinger, e voleva forzare la mano alla madre, allarmata da questo progetto. Chopin, che si calcolava intimo di casa e che era molto affezionato a Solange, aveva messo bocca in questa faccenda. Fu dalle discrepanze su questo argomento che la Sand trasse motivo per allontanare Chopin, cioè per la rottura definitiva. Almeno così essa fece

credere; e così suona la risposta, per verità un po' sibillina, data dalla famiglia Chopin pel tramite di Miss Stirling, al quesito in proposito del questionario biografico inviato da Listz. Ecco il testo di questa risposta, numericamente la nona:

" Sembrerebbe che il matrimonio della figlia di Ma-
" dama Sand abbia fatto ritenere questa epoca abba-
" stanza seria per una madre, perchè il soggiorno a
" Nohant di Chopin non potesse continuare senza gravi
" inconvenienti ".

Questo documento od un altro equipollente pareva destinato a chiudere la storia di quel legame che avvinse per quasi dieci anni Federico Chopin e George Sand. E meglio sarebbe stato per la scrittrice che non se ne fosse saputo di più.

Ma una voce è sorta d'oltre tomba a spiegare altrimenti la scena finale: la voce consiste nei frammenti del diario di Chopin, scoperti e pubblicati dal Knosp nel *Guide Musical*. E questi lumeggiano perfettamente l'accaduto. Chopin aveva osato infrangere l'ordine della padrona, cioè non l'aveva aspettata a Parigi dove essa sarebbe tornata alla fine di maggio, ma era andato a fin d'aprile a Nohant. Quì la Sand l'accolse come persona importuna, lo lasciò spesso nella solitudine, e finalmente lo mise alla porta dopo una scena nella quale era stato tirato in ballo, come già altre volte, un increscioso argomento, quello delle spese che la Sand aveva da tempo incontrato per Chopin e che questi naturalmente intendeva rimborsare.

George Sand non era persona ligia all'interesse materiale; questa giustizia le deve essere resa: anzi essa era di così eccessiva larghezza nell'ospitalità che offriva

a Nohant, che ben spesso si trovò in imbarazzi economici. Spese su spese si erano accumulate pel matrimonio di Solange andato a monte; la dote fatta dalla Sand alla figlioccia Agostina Brault per sposarla in fretta al signor Bertholdi (dopo un matrimonio andato a monte col grande artista Teodoro Rousseau), aveva finito per dissestare in modo seriissimo le sue finanze. Si comprende che essa fosse preoccupatissima: ma non si giustifica che proprio di questo argomento esse si sia valsa per tirare il colpo di lama che doveva distaccare finalmente e per sempre da lei Federico Chopin.

Per fortuna un'anima veramente angelica, per quanto incarnata in forme poco parventi, vegliava e potè generosamente salvare la dignità e rendere la libertà a Chopin.

Ed ecco le pagine del diario del povero artista rivelate dallo Knosp.

" Nohant, 3 maggio 1847.

" M'occorre del denaro. Sono un peso, malato, la
" tosse martirizza la mia anima. Aurora non viene che
" di rado: non può sentire a tossire: lavora molto:
" non la guardo negli occhi. Sono a letto e la vista
" corre sulla campagna. Qual grande spazio davanti
" la finestra! Terra di Francia! Lontano di qui, sotto
" il cielo di Polonia, scorgo gli occhi di mia madre.
" Le lagrime che non si possono versare sono un forte
" peso. " Fritz, piccolo Fritz ", essa mi dice, " tu sarai
" un grande musicista! La Polonia sarà fiera di te! ",

" Polonia! Caro paese, fiero di Federico Chopin! Il mio
" cuore è vuoto, quanto soffro! „.

"Nohant, 1° giugno 1847.

" Tutto è finito. La vita è terminata! Qualche anno
" di più o di meno ancora! Ma giammai più la vita
" vera... queste parole martellano il mio cervello.
" Essa mi parlò così duramente, e l'anima mia è am-
" malata. Se essa avesse aspettato... Io non avrei
" tardato più a lungo. Aurora, affaticata dal fardello,
" dal carico dell'ammalato brontolone, perchè non avresti
" aspettato?... Denaro? Non ho che da lavorare
" walzer, che il pubblico ama, e per i quali paga,
" mazurke, col cuore straziato! — Devo lavorare —
" solo un poco — 20.000 lire onde liberarmi! Voglio
" morire libero! „.

"Parigi, 10 giugno 1847.

" Fortuna singolare, e che mi infastidisce! Le ven-
" timila lire sono in mio potere. Le ho in mano! Le
" guardo da tutti i lati. La bontà di Rebecca Stir-
" ling mi visitò nella mia prostrazione. Essa non vuole
" altro che regalare, Donna singolare! Col tuo cuore
" d'oro, col viso di ferro, col piede di piombo! I tuoi
" denari mi pesano nella mano. Essa mi chiama
" " maestro „. Essa non vuole che largire. Ma le donne
" devono sedurre colla loro distinzione, farmi tremare
" e vibrare coi loro occhi profondi. La giornata cam-
" mina verso il tramonto. Posso morir libero! „.

II

La rottura dei rapporti fra la Sand e Chopin fu salutata da molti amici sinceri del maestro come la fine di un lungo ed infausto servaggio.

Affranto dallo sforzo e dall'emozione Chopin ebbe una nuova crisi di malattia: gli amici si strinsero intorno a lui e gli diedero mille prove di devozione, la Signorina Rozières — una modesta ma fedele persona che da anni curava le cose sue quando egli era fuori di Parigi, e gli faceva anche da segretaria — ed il suo allievo favorito Gutmann (1) alla testa. Poco per volta Federico migliorò e potè riprendere le sue lezioni. " Ho occupazioni fino alle orecchie ", comunica Chopin alla sorella Luisa in una lettera, cominciata il giorno di Natale 1847 e finita il successivo otto gennaio, mandando in regalo a lei ed alla famiglia, libri, incisioni, ricordi da distribuire ai parenti per le feste dell'anno nuovo.

---

(1) Chopin negli ultimi anni non usciva quasi mai di casa a Parigi senza essere accompagnato da questo suo fedele discepolo. Alto, nerboruto, piantato come una quercia, con braccia lunghe e mani enormi, Gutmann era come una guardia del corpo di Chopin. Di talento discreto pel pianoforte, mediocre compositore, Gutmann compiè parecchi giri artistici, ma con fortuna dubbia. Un bel giorno, stancatosi della musica, si stabilì a Firenze occupandosi di un suo processo per stampare in colore sulla seta. Morì nel 1882 di 63 anni.

In questa lettera Chopin vorrebbe dimostrare la maggior disinvoltura a proposito della Sand: ma pure è tratto a scriverne ancora. Egli sente come il bisogno di sfogarsi e di giustificarsi di fronte alla famiglia. Racconta il rigido accoglimento che la Sand fece alla figlia Solange, quando questa era passata a visitarla prima di andare con suo padre in Guascogna; la condizione che la dolce genitrice metteva alla riconciliazione completa ed al ritorno della figlia a Nohant era che essa si separasse da suo marito.

" Essenzialmente ", scrive Chopin, " si potrebbe cre-
" dere che la signora ha voluto sbarazzarsi di sua
" figlia e di me perchè noi le tornavamo incomodi...
" Essa penserà di essere giusta, e mi proclamerà suo
" nemico, perchè ho preso le parti di suo genero, che
" essa non può soffrire unicamente perchè ha sposato
" sua figlia, mentre io mi sono opposto a questo ma-
" trimonio quanto ho potuto. Singolare creatura con
" tutta la sua intelligenza! Una frenesia la invade, ed
" essa sconvolge la sua vita e turba l'esistenza di sua
" figlia. Anche con suo figlio finirà male, lo prevedo
" e lo affermo.

" Ella vorrebbe per sua scusa trovare dei torti in
" tutti quelli che le vogliono bene, che credono in lei,
" che non le fecero mai il menomo sgarbo, e che non
" può ormai vedere intorno a sè, perchè sono lo specchio
" della sua coscienza... Quando essa getterà uno sguardo
" sul suo passato non potrà ritrovare nella sua anima
" che buon ricordo di me ".

E più sotto, a proposito della voce corsa che la Sand volesse scrivere le sue *Memorie*, Chopin aggiunge: " È troppo presto per la Sand lo scrivere ciò che ge-

“ neralmente s'intende per *Memorie*, perchè la cara
“ signora passerà ancora attraverso molte peripezie
“ prima di invecchiare, e le toccheranno ancora molte
“ liete venture ed anche molte cose sgradevoli „.

E Chopin ebbe ragione: le *Memorie* furono vergate molto più tardi, e nella lunga serie dei volumi che le contengono non tutte le cose sgradevoli sono poste in rilievo.

La Sand e Chopin si incontrarono ancora una fiata come la scrittrice racconta nel decimo volume della *Histoire de ma vie*. “ Lo rividi un momento nel marzo
“ 1848: strinsi la sua mano tremante ed agghiacciata.
“ Volli parlargli, egli fuggì. Avrei io potuto alla mia
“ volta dirgli che egli non mi amava più. Gli rispar-
“ miai questa sofferenza, e rimisi tutto nelle mani della
“ Provvidenza e dell'avvenire. Io non doveva più ri-
“ vederlo. C'erano dei cattivi cuori fra lui e me: ve
“ n'ebbero dei buoni, ma essi non seppero avviare le
“ cose „.

Questa narrazione non differisce da quella che ne porge il Karasowski, il quale però dice che l'intervista avrebbe avuto luogo in un salone elegante di Parigi.

Ma circa il sito dove avvenne l'incontro, fortuito o meno da parte della Sand, parmi che il Karasowski non sia nel giusto, perchè la turbinosa scrittrice non correva certo di quelle settimane i convegni della mondanità.

Essa era tornata appunto nel marzo 1848 alla capitale, ma non nel suo appartamento antico che aveva fatto sublocare nell'autunno precedente: era venuta a Parigi “ col cuore pieno e colla testa nel fuoco, at-

" tiva e sentendosi forte come a venti anni „ per la propaganda in seguito ai moti sociali del febbraio. Per quattro mesi, cioè fino al giugno, la Sand, invasata dal furore democratico, avendo per aiutante di campo Victor Borie (il giornalista che essa aveva chiamato nell'autunno 1847 a Nohant, e che, condannato dopo il colpo di stato, fu poi graziato per intercessione della Sand stessa), non cessò un momento dal darsi attorno in ogni modo per la politica. Dalla soffitta della casa n. 8, rue de Condé, dove si era rifugiata, essa moltiplicava articoli, proclami, opuscoli, lettere, bollettini, giornali, che poi scendeva essa stessa talora a comporre, indossando la giacca di operaio, nel sottosuolo affumicato della tipografia di Ledru-Rollin. Se la folla rumoreggiava in dimostrazioni, la Sand accorreva per ubbriacarsi della forza popolare: i pochi denari racimolati aveva buttato per stampare le sue pubblicazioni patriottiche, ma non si lagnava della strettezza, dichiarava che il lusso è un bisogno della vanità piuttosto che " un appetit véritable de la " mollesse „.

In questo stato di cose se George Sand aveva poco tempo per pensare al figlio, che aveva chiamato a Parigi e che voleva lasciare i pennelli pel fucile, alla figlia, che viveva alla meglio col marito di lavori che la Sand gli aveva ottenuto dal Governo Provvisorio, non ne aveva certo per occuparsi ulteriormente di Chopin: il musicista era stato un *episodio*, al quale ella aveva scritto *fine*, come altre volte le era capitato.

George Sand può essere stata una fedele amica dell'anima durante otto lustri per Rollinat, può avere per

trent'anni magnetizzato a distanza, da Nohant a Tolone, lo spirito di un ingenuo illuso rimatore, come Pomy, può essere sembrata negli ultimi anni della sua vita, — e dopo aver dichiarato scetticamente " vivons la vie comme elle est, sans ingratitude et " sans joie durable et assurée „ — la *tante berceuse de l'umanité.* Ma per più d'un alto ingegno George Sand rappresentò e fu la perdizione, e Chopin è del numero. Inutile che essa abbia talora cercato di far credere al cuore: la verità è (come Chopin scrisse in una lettera famigliare) che nessuno mai avrebbe potuto seguire le tracce di un'anima così capricciosa.

Quanto al povero Federico, l'aspra piaga prodotta dal distacco egli la sentì fino al termine della sua vita. Il 10 febbraio 1848 egli confessava ai suoi parenti: " il tempo è un gran rimedio: ma fino al pre" sente non mi sento ancora rimesso „. Passano parecchi mesi: Chopin si trova nella Scozia, e nel martirio di una notte insonne si sente ancora adescato dai ricordi della terribile seduttrice che egli aveva proclamato, folle di passione, " degna più di chiunque " altro al mondo di felicità „, e nel suo diario scrive:

" Crudele! l'anima mia ti maledice e ti respinge... " Aurora! i tuoi baci mi bruciano come bracieri ar" denti! Come l'inquietudine mi invade! Dovrò io " dunque non aver mai riposo? „.

Nell'autunno 1847 Chopin aveva ricominciato attivamente a dare lezioni: dalla forte crisi si era rimesso discretamente, solo gli era rimasta la tosse alla quale pur troppo era da tempo abituato, e che cercava di rabbonire con boccettine omeopatiche. Un po' di re-

CHOPIN
dal ritratto ad olio fatto dal suo amico Kolberg nel 1848.

crudescenza di *grippe* ebbe nel gennaio, ma non fu cosa lunga, e ciò non lo distolse dalle sue occupazionı, e dal pensare al concerto che i suoi amici lo avevano deciso a dare il 16 febbraio, assicurandolo — il che fu realmente — che egli non avrebbe avuto il menomo disturbo di preparazione, ma che doveva unicamente al momento voluto mettersi al pianoforte e suonare.

All'annuncio di un concerto di Chopin si fece ressa alla sala Pleyel onde procurarsi i biglietti: la Corte si fece subito iscrivere per quaranta posti. Al principio di febbraio molti che non avevano potuto ottenere un ingresso erano fatti prenotare per un secondo

concerto: da Brest, da Nantes, da altri paesi arrivavano continuamente richieste che non era possibile soddisfare, la sala non contenendo che trecento persone. Tutti i biglietti erano a venti lire, e non v'ebbe posto gratuito. Non si era nemmeno stabilito programma: Chopin scrisse a casa che avrebbe suonato " come curiosità „ un *terzetto* di Mozart con Alard e Franchomme.

Il concerto ebbe luogo il 22 febbraio, e Pleyel aveva ordinato che le scale della sala fossero ornate con grande profusione di fiori. La buona Miss Jane aveva curato che la camera vicino alla sala del concerto fosse ben riscaldata, aveva disposto perchè si desse aria al locale nell'intervallo dei pezzi suonati da Chopin, aveva mandato come omaggio al suo maestro un frammento tradotto dall'inglese che trattava in frasi larghe ed elevate della poesia e dell'arte, e finiva con questi enfatici accenti:

" Non dubitare, o poeta, ma persisti: tieni fermo. " Esclama pure: questo è in me, io lo dichiarerò. " Alza gli occhi al di sopra delle miserie del mondo, " dispensa i beneficî che il cielo ti ha dato! Coraggio! „.

Chopin, che nelle settimane precedenti si era messo a studiare " ne fût-ce que pour acquit de conscience „ sul magnifico pianoforte che Pleyel gli aveva mandato a casa, era in uno stato di debolezza compassionevole, ma cercò di nasconderla al pubblico. Suonò il pezzo d'insieme con Alard e Franchomme, e poi la *Berceuse*, il *Walzer* in *Re bemolle*, un *Notturno*, uno *Studio*, ed altri pezzi; egli miniò con incomparabile finezza, graduando magistralmente la sonorità, sperando che l'u-

ditorio non si accorgesse della sua prostrazione fisica. Ma lo sforzo procurò al povero Chopin alla fine del concerto un lungo svenimento.

Numerose erano, come dissi, le prenotazioni per un secondo concerto, ma l'artista non vi pensava punto. Egli aveva ormai un solo forte desiderio, quello di rivedere i suoi: ed aveva già scritto prima della serata del 22 febbraio ai parenti: " se voi fra qualche mese " partite anch'io mi muoverò, perchè dubito di non " poter digerire a Parigi un nuovo estate, come quello " dell'anno scorso. Se Dio mi dà la salute ci rive- " dremo, e parleremo e ci abbraccieremo ". Sull'arido cuore di Federico cominciava ad arrivare un po' di conforto quando egli pensava alla patria lontana, alla pace della casetta, donde la santa madre gli scriveva che " ogni giorno lo raccomandava alla Provvidenza " divina, pregandola di accordargli le benedizioni del- " l'anima e del corpo, senza le quali il resto è nulla ".

Pure egli non si sentiva forse ancora abbastanza purificato per recarsi a baciare il bianco capo della madre adorata, la quale tre anni prima aveva per un momento pensato di venir essa stessa a trovare Federico a Parigi, giovandosi dell'offerta di condurla in viaggio senza spesa fattale dalla Signora Obreskow, amica di Chopin.

Ma la salute di Federico ormai continuava a vacillare: e vacillavano le finanze, per cui il lungo viaggio verso il paese natale rimase un desiderio. Però, poichè ad ogni costo la catena delle ultime dolorose memorie doveva essere infranta, egli diede retta agli amici e si decise a varcare la Manica.

III.

A Londra Chopin era vivamente desiderato. L'aspettava fin dall'ottobre la sua allieva e fedele amica Principessa Marcellina Czartoryska, tutto un nucleo di persone si disponeva ad accoglierlo colla più grande cordialità, a rendergli onore, ed a dargli appoggio. Stavano poi alle vedette pronte ad ogni suo cenno le due sorelle scozzesi M.e Erskine e Miss Stirling, la cui devozione non aveva bisogno di essere messa a nuova prova. Chopin arrivò con un monte di raccomandazioni, che non presentò nemmeno; ne aveva del Conte di Thun, di M.e Bascaux, della Contessa de Nesselrode Kalergis e di M.e Obreschow per la più alta aristocrazia, di Gavard per la redazione dell'importante periodico Londinese *The art union Journal.* — In questa commendatizia c'era un tratto così concepito: " Chopin è molto modesto, teme sempre che " la gente cerchi di tirar partito dal suo nome: la " *réclame* lo spaventa. Tenetelo d'occhio sotto questo " punto di vista; non potrebbe essere meglio consi- " gliato che da voi, e se è necessario che di lui si " parli in un giornale, questo succeda nel vostro ".

I tre mesi che Chopin trascorse a Londra in piena *season* furono una serie di magnifici accoglimenti di quell'alta mondanità della quale egli sempre si compiacque, e di successi artistici stupendi dovunque si faveva sentire.

Federico era relativamente in buona salute, cioè, usandosi e lasciandosi usare continui riguardi dalla

Stirling, dal Broadwood, il grande e ricchissimo fabbricante di pianoforti, da Lord Falmouth, il mecenate originale, da M.e Sartoris nata Fanny Kemble, figlia del celebre attore inglese, e da non pochi altri, potè tener testa discretamente alla fatica non lieve della vita mondana londinese. Però egli non si doveva stancare, e sopratutto non doveva salire scale per non perdere il respiro.

Più robusto, più attivo, più opportunista nel senso pratico, e senza mancare di dignità Chopin avrebbe potuto indirizzare a risultato effettivo di quattrini le premure continue dalle quali si vedeva circondato. Ma questo egli non seppe, e non volle fare. Egli trovava gli Inglesi tanto differenti dai Francesi, ai quali egli si sentiva (come scrisse) in certo modo così legato come ai suoi compaesani, che non sapeva darsene pace. " Qui „ (sono parole di Chopin, che naturalmente nè il Niecks nè l'Hunecker si guardano bene dal riferire) " tutto si pesa alla lira sterlina: gli inglesi non amano " l'arte se non perchè questa forma un lusso: sono " ottime persone, ma così originali che io comprendo " come qui uno possa irrigidirsi, e sentirsi cambiare " in macchina. Se fossi più giovane farei di me stesso " un ordigno, darei dei concerti in tutti gli angoli, e " suonerei le più strambe cose purchè questo portasse " grandi quattrini: ma ora è difficile fare di sè medesimo una macchina „. Questo fu il suo apprezzamento dell'ambiente inglese dopo tre mesi di dimora: ma più dell'ambiente gli era ostica Londra, " così nera, " colla gente così pesante, coll'odor di carbone, colla " nebbia. Se non ci fossero questi inconvenienti „, scriveva, " mi metterei perfino a studiare l'inglese „.

Nessun artista musicista però ebbe in quell'anno a Londra le accoglienze che trovò Chopin: ed egli avrebbe potuto moltiplicare le audizioni che furono solo due: in ciascuna di esse suonò quattro volte, avendo per coadiutori nella prima Mario, nella seconda la Viardot: il numero degli uditori essendo limitato, egli ne ritrasse solo un utile di trecento ghinee.

Parecchi ricevimenti grandiosi dell'alto mondo diedero occasione a Chopin di estendere in modo straordinario le sue relazioni: Nel sontuosissimo palazzo della Duchessa di Sutherland, *Stafford House*, egli fu presentato alla Regina Vittoria ed al Principe consorte, in una serata che vocalmente era italiana, perchè vi cantavano Mario, Lablache, Tamburini; gli Augusti Personaggi indirizzarono a Chopin felicitazioni speciali. Dopo questa presentazione Chopin avrebbe colla maggior facilità potuto suonare dalla Regina: ma occorreva farsi vivo, ed almeno render visita al direttore dell'orchestra di Corte che organizzava i concerti reali, ed era nello stesso tempo capo dell'orchestra della Filarmonica. Ma Chopin, che a certe esigenze convenzionali non aveva mai voluto sottostare, si rifiutò a muoversi, non intese domandare e naturalmente nessuno venne a ricercarlo.

Però la Filarmonica con atto di cortesia straordinaria offerse spontaneamente al grande artista la propria sala per darvi un concerto. Per valutare l'importanza di questa offerta bisogna sapere che nè Kalkbrenner, nè Hallé, che pure avevano in quell'anno domandato il locale, l'avevano potuto avere. Ma Chopin ringraziò, e non accettò: egli dichiarò che ragioni di salute non gli permettevano di dare un concerto con

orchestra. Questo era vero: essenzialmente poi non si sentiva sicuro anche perchè non era possibile aver l'orchestra se non per una sola prova, e questa non era nemmeno privata, usandosi fare inviti.

Una parte della stampa commentò poco benignamente il rifiuto di Chopin: ma in maggioranza la critica rimase verso di lui intonata alla più viva ammirazione. Del resto egli si interessava allora assai poco a quanto stampavano di lui i fogli: dopo le battaglie intime egli era rimasto così apatico che nemmeno la lode in qualunque forma riusciva a scuoterlo. Fu però assai divertito da un articolo scritto sul *Times* da un tale Davison, creatura di Mendelsshon: questo poco intelligente messere si era immaginato, non si sa perchè, e contrariamente alla nota realtà delle cose, che Chopin fosse un antagonista del suo defunto amico, quindi sorse impetuosamente contro di lui cercando di scalzarlo, ma naturalmente senza alcun successo fuori di quello di una discreta ilarità generale.

Perdute parecchie occasioni di prodursi in pubblico e di rimpannunciarsi finanziariamente, quantunque potesse contare sopra il concorso di qualsiasi artista (Jenny Lind compresa, la diva che trionfava sul teatro e che non aveva mai voluto cantare in società nè in concerti), Chopin accettò qualche impegno in case private, colla ricompensa non esagerata di venti ghinee: quotidianamente però dava parecchie lezioni ad una ghinea caduna. Ma colle forti spese di alloggio, di vettura, di domestici, dopo un trimestre di dimora a Londra egli si trovò assai male in canna.

Fu dunque fortuna che, quando ai primi di agosto Chopin decise di partire per la Scozia, l'ottimo Broad-

wood pensasse egli a farlo comodamente viaggiare provvedendo a tutto, ed anzi dandogli per compagno un amico.

Chopin sostò un giornò ad Edimburgo, ove trovò l'appartamento pronto, ed amici degli amici che lo aspettavano e che gli fecero da Cicerone, e poi partì per Calder House, castello a dodici miglia di distanza di proprietà di Lord Torphichen, cognato delle sue due buone amiche scozzesi. In quella splendida dimora Chopin trascorse qualche settimana nella più affettuosa ospitalità: il vecchio maniero parlava alla sua fantasia colle massiccie mura medievali, colle gallerie popolate da un numero incalcolabile di ritratti di antenati in tutti i costumi, colla leggenda della Dama rossa che doveva comparire a mezza notte, ma che non si degnò di fare la sua apparizione. Due pianoforti, uno di Broadwood, l'altro di Pleyel fatto arrivare apposta da Parigi, si trovavano a sua disposizione nell'appartamento che egli occupava lontano da ogni rumore; non c'era desiderio che non venisse soddisfatto. Egli godeva della massima libertà: appena alla sera si trovava cogli altri invitati al castello e pagava lo scotto di un po' di musica, suonando quelche canzone del paese al vecchio Lord. L'unico guaio capitava quando di giorno le buone sorelle lo conducevano a far visita alle loro conoscenti: " m'ammazzeranno a forza di " bontà ", scrive Chopin, " e dovrò ancora essere rico- " noscente ".

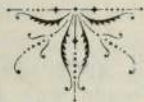
Ma il clima scozzese, ancora più umido e nebbioso dell'inglese, era addirittura pericoloso per Chopin, e lo piombava nell'umore melanconico e spesso nero che aveva provato molti anni precedenti. " Mi indebolisco ",

scrive Chopin al Grzymala, " non compongo più, non " per mancanza di volontà ma perchè non ne ho più " il potere. Che fare? Almeno risparmio qualche cosa " per l'inverno „.

Il pensiero dell'appartamento da pagare a Parigi nell'inverno prossimo lo angustiava perchè " non sa- " peva come avrebbe sbarcato il lunario „, giusta quanto scriveva alla famiglia. Onde farsi un po' di scorta accettò di andare a Manchester il 28 agosto per un concerto coll'Alboni, la Corbari ed il Salvi, poi a Glasgow dove guadagnò sessanta ghinee, e più tardi fece altre visite ad Edimburgo. C'era chi gli proponeva di rimanere l'inverno a Londra, sfidando il clima, ma egli si riservava di decidere in ottobre " secondo " lo stato della salute e della borsa „.

Ad Edimburgo la vendita dei biglietti era andata male, tanto che la Stirling ne aveva preso, ad insaputa di Chopin, per cinquanta sterline. Debole e sfiduciato, quando tornò nel tardo autunno a Londra i medici lo consigliarono ad abbandonare senz'altro l'Inghilterra. Il suo stato era straordinariamente depresso; scriveva: " non ho più sentimento per alcuna cosa: " vegeto ed attendo con pazienza la fine „. Contuttociò egli volle ritardare il ritorno in Francia, e ciò fece per la più nobile e santa delle cause.

C'era a Londra un gruppo di polacchi profughi che versavano in condizioni tristissime: Chopin decise di non partire dalla *horrible ville*, come battezzò Londra nella lettera nella quale annunciò che tornava a Parigi, senza mettere la sua arte a profitto dei disgraziati suonando in una festa data a suo beneficio. L'organizzazione di questa festa fu laboriosa e lunga: Chopin

attese pazientemente, e diede l'addio ai fratelli polacchi in modo commovente trascinandosi affranto al pianoforte. Pur troppo dava nello stesso tempo l'eterno saluto all'arte. Questo addio era destino egli desse in condizioni poco meno che indecorose. Alla Guildhall lo squisito artista suonò in una piccola sala mentre nel grande ambiente non distante la folla ballava al suono di una rumorosa orchestra. I resoconti dei giornali non segnalarono nemmeno la presenza di Federico Chopin!

CAPITOLO DUODECIMO

La morte di Chopin.

I. Ritorno da Londra. — Tribolazioni fisiche e morali. — Una pietosa cooperativa d'assistenza. — Storia misteriosa.

II. Straziante appello alla famiglia. — L'abate Jelowicki. — Gli ultimi giorni di malattia. — La morte.

III. I funerali. — Lutto generale. — Chopin morto povero. — Ricordi e reliquie. — Monumenti di Chopin a Parigi e Varsavia.

Le caratteristiche generali della musica di Chopin.

I.

Venne finalmente il giorno (e fu un giovedì del gennaio 1849) che Chopin potè ripartire per il suo nido parigino, ove tutto era disposto per accoglierlo. Gli amici si erano fatti in quattro perchè l'appartamento fosse ben riscaldato, perchè il mazzo di violette si trovasse sopra il Pleyel favorito, perchè possibilmente un po' di poesia raggiasse colà dove egli, secondo ogni probabilità, era destinato a lunga dimora. Chopin aveva dichiarato che un giorno di più a Londra l'avrebbe reso demente, e la gioia del ritorno gli diede la forza per sopportare assai agevolmente il viaggio. Ma giunto a Parigi egli ricevette un colpo tremendo: il dottore Molin, l'unico sanitario nel quale egli avesse

ancora un po' di fiducia, era agonizzante. Siccome Chopin credeva di dovere alle cure del Molin la vita, così egli si vide mancare la terra sotto ai piedi: non c'era verso di fargli consultare altro dottore, e ci volle tutta l'amorevole insistenza degli amici, che cominciarono allora a darsi il turno per non lasciarlo mai solo, almeno di giorno, onde deciderlo ad udire qualche altra autorità medica, che non giunse punto a soddisfarlo.

Sgraziatamente le cose erano ad un punto che ogni speranza di salvezza era persa negli amici; ma tale fu la loro costanza nel circondare Chopin di riguardi, che egli continuò a credere che mediante il riposo assoluto e nella buona stagione le forze sarebbero tornate. Onde tentare di rinnovare intorno a lui l'ambiente materiale, egli fu fatto passare dalla Rue S. Lazare alla Rue de Chaillot, n. 74, in un grazioso quartiere, in mezzo ad un giardino; dal salotto, dove Chopin poteva rimanere seduto sulla poltrona qualche ora ogni giorno, si vedeva al di là delle piante e delle siepi uno svariato panorama della città, e lo spirito del povero maestro ne andava ricreato. Naturalmente il costo della pigione non era stato dichiarato a Chopin: c'era chi si era incaricato di pagarne la rata più forte onde il maestro non si inquietasse. La pietosa cooperativa d'assistenza di Federico Chopin continuò così compatta e sagace che parecchi mesi trascorsero senza che le crisi prendessero una attitudine minacciosa. Di tempo in tempo si notava anzi qualche leggero miglioramento: la febbre dava spesso tregua, le visite del medico, che l'infermo si era adattato a tollerare, erano distanziate anche di dieci giorni.

Chopin non attendeva più alle lezioni, tuttavia non disperava di poterle poi riprendere: si faceva portare un po' di carta rigata, abbozzava qualche pagina, e cercava di coordinarne altre. Però questo lavoro lo stancava, e fu allora che replicatamente espresse il desiderio che, se veniva a mancare, fossero date alle fiamme le composizioni inedite: questo risulta anche esplicitamente dalla risposta all'undecima questione del questionario posto da Liszt. Anzi con molta sicurezza Liszt narra della cremazione compiuta: ma questa, per contro, non venne punto fatta, e le numerose *opere postume* ne sono la prova.

Gli amici cercavano in modo speciale di evitargli la preoccupazione delle angustie finanziarie; e siccome dopo qualche tempo la posizione si era fatta un po' seria, e non c'era facile via di uscita, fu anche questa volta Miss Stirling che rappresentò la parte dalla Provvidenza. Corse anzi a proposito di questa elargizione di Miss Jane una storia curiosa che Franchomme raccontò, che non fu smentita, e che pel suo carattere quasi misterioso merita di essere riferita.

La buona Scozzese alla stessa persona che le aveva dichiarato le strettezze di Chopin aveva subito rimesso venticinque biglietti da mille lire, col patto però che il maestro non ne sapesse la provenienza. Il plico dei valori era stato portato alla portinaia di Chopin, con ordine di immediato recapito. Ma il Franchomme, che conosceva questo invio, rimase assai sorpreso quando udì pochi giorni dopo il malato rammaricarsi del suo triste presente: nulla era stato consegnato a Chopin. Dove si trovava il prezioso deposito, o chi l'aveva sottratto? Qualcuno pensò di fare agire il mes-

merismo allora di moda, e, sospettandosi sulla portinaia, si trovò modo di portare una piccola cravatta, che la donna usava, dall'Alexis, sonnambulo allora in voga. Alexis dichiarò che il pacco si trovava ancora dalla portinaia, la quale presa alle strette tirò fuori la busta che aveva nascosto sotto l'orologio, e la consegnò al richiedente.

Chopin fu allora informato della manna piovuta dal cielo, ma non s'acquetò finchè non seppe chi aveva mandato il denaro, di cui consentì poi ad accettare la metà a titolo di prestito.

II.

Il giugno ormai stava per finire, e le forze non erano punto ritornate, per cui anche la speranza di poter essere trasportato in campagna era svanita nel povero infermo. Fu allora che egli inviò un disperato appello alla sorella Luisa, perchè a qualunque costo venisse a Parigi. Ecco questa estrema invocazione scritta il 25 giugno:

" Miei cari amati,

" Se potete, venite. Sono ammalato, e nessun me-
" dico mi aiuterà come voi potete farlo. Se vi manca
" denaro toglietene a prestanza: quando starò meglio
" ne guadagnerò facilmente, e lo renderò a chi ve
" l'avrà mutuato: pel momento sono troppo al secco
" per mandarvi qualche cosa..... I miei amici e tutti
" coloro che mi vogliono bene trovano che il miglior
" rimedio per me sarebbe l'arrivo di Luisa..... Procu-

" ratevi dunque i passaporti..... Persone che Luisa non
" conosce mi dicevano oggi che ciò sarebbe non solo
" giovevole alla mia salute, ma anche a quella di mia
" sorella.

" Dunque Luisa madre e Luisa figlia portate ditale
" ed aghi: vi darò fazzoletti da marcare, calze da
" fare e voi passerete durante qualche mese il vostro
" tempo col vostro vecchio fratello e zio. Il viaggio
" è ora più facile: non vi occorre copioso bagaglio.
" Ci contenteremo di poco. Troverete tetto ed alimenti.
" Se Calasante crede troppo lontani dalla città i Campi
" Elisi, potrà prendere alloggio nel mio appartamento
" allo *Square d'Orléans*..... Spero che il consiglio di
" famiglia mi manderà Luisa: chissà che io non la
" riconduca quando sarò guarito! Allora sì che fa-
" remmo festa tutti e ci abbraccieremmo.....! „.

La buona Luisa non poteva venire colla sollecitudine desiderata dal paziente, e se ne rammaricava. Frattanto l'amico Woyciechowski, desiderosissimo di vedere Chopin, si recava a Ostenda, e sperava che i medici vi avrebbero mandato Federico per cambiare aria: ma ciò non fu possibile. Chopin scriveva il 12 settembre al suo Tito: " Rimango a letto la metà
" del tempo: tu avresti presso di me lunghe ore di
" noia e di disappunto, ma fors'anche ore di con-
" solazione e di cari ricordi della nostra giovinezza,
" e vorrei che il tempo della nostra riunione fosse
" tempo di felicità „. Circostanze speciali impedirono di dare l'estremo addio al caro compagno degente.

Frattanto Chopin andava rapidamente deperendo, e cominciò a perdere le illusioni che fino allora aveva nutrite: non era spaventato dalla morte, anzi la desi-

derava. Di quei giorni ed in perfetta calma avrebbe, secondo l'opinione dei più, espresso il desiderio di dormire al Père Lachaise vicino a Bellini. Per soddisfare un suo ultimo voto gli amici lo avevano trasportato in un nuovo appartamento al n. 12 di Place Vendôme.

Ai primi giorni d'ottobre arrivò finalmente la sorella Luisa, avvertita che oramai non vi era tempo da perdere se voleva rivedere Federico in vita. Appena giunta essa comprese che ogni cura sarebbe riuscita vana, e che ormai non c'era più che da raccomandare l'infelice alla misericordia divina.

E così fu una grande consolazione per la buona e religiosa signora quella di vedere al capezzale dell'infermo l'abate Alessandro Jelowicki, una delle persone più stimate dell'emigrazione polacca. L'abate non era mai stato in relazione d'amicizia con Chopin, anzi i loro rapporti erano stati negli ultimi anni alquanto tesi; ma quando egli seppe Chopin in gravissimo stato si fece animo, e chiese di potergli far visita in qualità di connazionale. Per ben tre volte le persone che circondavano Chopin lo ringraziarono, senza ammetterlo alla presenza del malato; ma finalmente egli ottenne di vederlo e di salutarlo parlandogli, ben inteso, delle notizie della patria, dei polacchi a Parigi, e non di cose spirituali. Chopin l'accolse un po' imbarazzato da principio, ma poi si mostrò contento, ed invitò il Jelowicki a tornare. E così l'abate prese l'abitudine di venire quotidianamente a tenergli un po' di compagnia. Il sacerdote non toccava il tasto della coscienza, solo interessava vivamente Chopin colle notizie della patria comune che correvano nel piccolo gruppo degli ecclesiastici emigrati a motivi delle persecuzioni piombate

sui religiosi polacchi; imperocchè a quei tempi se alcun sacerdote accennava a contrastare alla dominazione Russa, trovava pronta punizione, e se non veniva fucilato era punito collo *Knout* e fatto partire per la Siberia.

Padre Jelowicki, dice Liszt, riportava naturalmente senza sforzo e senza scosse Chopin nella sua atmosfera natale: il presente si riannodava al passato, il suo pensiero si trovava di nuovo nella cara Polonia, più che mai prostrata e flagellata, ma sempre regina sotto la porpora di derisione e la corona di spine.

Un giorno Chopin disse con tutta semplicità al suo benevolo visitatore che egli non si era confessato da molto tempo, e che l'avrebbe voluto fare: l'Abate immediatamente lo confortò e lo riconciliò con Dio.

Lo stesso Padre Jelowicki, in una delle sue *Lettere spirituali*, narra i particolari di questo grande momento, frutto evidente di una vittoria dello spirito dopo molte interne esitazioni, dato l'ambiente tutt'altro che religioso che aveva da tanti anni circondato Chopin. Ecco quanto scrive il Jelowicki: " Quando Chopin " parlò di confessarsi io provai una gioia inesprimi- " bile, unita ad una indescrivibile angoscia. Come do- " veva io ricevere questa cara anima per rimetterla a " Dio? Caddi in ginocchio e con tutta l'energia della " mia fede gridai all'Eterno: O Dio mio, quest'anima, " quest'anima benedetta accoglietela voi! E porsi a " Chopin l'immagine del Salvatore Crocifisso. Gli occhi " del malato si imperlavano di pianto: Credi tu? — " gli domandai. — Credo. — Credi come tua madre " ti ha insegnato? — Si, credo come mi insegnò la " mamma. — E collo sguardo fisso sopra l'immagine

" del suo Salvatore si confessò, versando un torrente
" di lagrime „.

L'abate Jelowicki narrò ancora a Liszt che, appena pronunciata la formula dell'assoluzione, Chopin raggiante di commozione volle stringerlo colle due braccia al seno, secondo l'uso polacco, esclamando: " Grazie, " carissimo! Mercè vostra io non morrò come una " bestia immonda (iak swinia)! „. Con quell'espressione, così volgarmente energica nella bocca di uomo tanto conosciuto per la distinzione e l'eleganza di tutte le parole di cui si serviva, Chopin sembrava ripudiare dal suo cuore tutto il mondo di cose disgustose che vi si era ammassato.

Una gran pace era succeduta al profondo sconforto che prima angustiava il povero artista: non si udì più alcun gemito, alcuna lagnanza. Raccolto in sè stesso egli non chiese di vedere alcuna persona, ma ringraziava riconoscente quanti lo venivano a visitare. L'abate Jelowicki disse che per la grazia di Dio, o piuttosto sotto la mano di Dio si potrebbe dire che Chopin diventò un santo. Solo l'angosciava il pensiero di una possibile morte apparente: suo padre aveva avuto lo stesso timore, e disposto perchè gli venisse praticata l'autopsia: Federico fece cenno di voler scrivere e tracciò penosamente le poche linee sotto riferite.

L'agonia cominciò poche ore dopo quella nella quale egli aveva voluto riconciliarsi col suo Salvatore, e durò quattro giorni e quattro notti, senza che la pazienza e la rassegnazione abbandonassero un momento il sofferente. Si avvicendavano con ogni cautela attorno al suo letto le persone che si davano giorno e notte il turno di guardia nella camera vicina, e Chopin rin-

graziava collo sguardo. La domenica, 15 ottobre, dopo una crisi che i presenti credettero l'estrema, il malato si riebbe, e scorta in fondo al suo letto la slanciata figura della Contessa Delfina Potocka, che era accorsa da Nizza, avendo saputo dello stato di Chopin, la

Ultime parole scritte da Chopin.

pregò con un filo di voce di cantargli qualche cosa. Il pianoforte fu spinto dal salotto nella camera del malato e profondamente commossa la Contessa cantò. Liszt, Karasowski, Gutmann e Franchomme non vanno d'accordo nel dichiarare se la musica fosse di Pergolesi, di Marcello, di Bellini, o se la melodia eseguita sia stata la preghiera attribuita a Stradella: fu però una larga ispirazione di un maestro italiano quella che la bellissima voce della Potocka fece ancora sentire al suo maestro ed amico, consolandone la lenta dissoluzione.

Il lunedì il malato richiese il Viatico e l'Olio Santo, e ricevette questi sacramenti amministrati dall'abate Jelowicki con una esemplare divozione presenti tutti gli amici. La notte seguente sembrò che Chopin non

riconoscesse più i presenti: quando riprese un po' di forza volle ancora che l'abate gli recitasse in latino le litanie e le preghiere degli agonizzanti. Poscia si assopì, appoggiando la testa sulla spalla del fido Gutmann; dopo lunghe ore (erano le due del 17 ottobre) Chopin chiese ancora chi era presso di lui: fece per baciare la mano al Gutmann che lo sosteneva, e spirò.

III.

La morte di Chopin fu per lui una liberazione, e non meravigliò alcuno, poichè da anni il deperimento del suo fisico era stato così palese che i più si erano stupiti di una cosa sola, cioè della sua resistenza alla malattia. Jules Janin scrisse che da dieci anni la vita di Chopin era un miracolo, perchè stava tutta in un *souffle prêt à s'envoler*

Il viso riprese, poco dopo il decesso, l'aspetto di una dolce serenità ed una grande espressione di giovanile bellezza. Lo scultore Clésinger ritrasse la maschera, ed il pittore Kwiatkowski fece uno schizzo del diafano profilo: il letto sul quale fu collocato il cadavere, vestito, giusta il costume del suo paese, degli abiti di festa, cioè di quelli che portava a' suoi ultimi concerti, fu ricoperto di fiori dagli amici che conoscevano la predilezione che Chopin ebbe sempre per queste fragili bellezze della natura.

Fu detto che Chopin aveva desiderato che a' suoi funerali venisse eseguito il *Requiem* di Mozart: Gavard, uno degli amici che lo assistettero negli ultimi giorni,

Schizzo di Chopin sul letto di morte.

assicurò che Chopin aveva fatto il programma de' suoi funerali. Ma Niecks assicura che tanto il Gutmann che il Franchomme hanno negato queste cose. Però l'ammirazione costante che Chopin ebbe per Mozart indicavano il suo *Requiem* famoso come quello da preferirsi per le esequie.

Solo al 30 ottobre ebbero luogo i funerali alla Maddalena. La proibizione del canto femminile in chiesa fu tolta dall'arcivescovo di Parigi, grazie all'attivo intervento dell'abate Deguerry. L'orchestra era quella del Conservatorio diretta da Giraud: i soli erano cantati dalle Signore Viardot e Castellan, da Lablache e da Alexis Dupont: da Londra, da Vienna, da Berlino erano venute, giusta quanto scrisse nello *Siècle* il Guinot, parecchie signore per portare il loro concorso al coro. Quando il feretro, collocato sul grandioso

carro funebre, di cui portavano i cordoni il principe Czartoryski, Delacroix, Franchomme e Gutmann, si mosse, lo seguì una immensa schiera di persone, con Meyerbeer a capo fila. Alla porta della chiesa risuonarono le note della famosa *Marcia funebre* che Reber aveva strumentato; poi all'organo rese il suo tributo Lefébure-Wely suonando i due preludi in *Mi minore* ed in *Si minore*.

Dalla chiesa della Maddalena il corteo si pose in cammino per il cimitero del Père Lachaise passando per i *boulevards*, e dovunque una folla riverente rese omaggio alla spoglia mortale del grande artista. Sulla bara, discesa nella fossa, fu sparsa anzitutto la terra che Chopin aveva portato di Polonia nel vaso argenteo offertogli diciotto anni prima: egli aveva sempre conservato con amore questa terra, ed aveva raccomandato di aver sotto di essa sepoltura. Chopin aveva ancora disposto che il suo cuore non giacesse in suolo forestiero ma fosse trasportato a Varsavia, e così fu: esso è custodito nella chiesa di Santa Croce, dove un busto in una nicchia marmorea ed una iscrizione collocata verso il fine del 1879 od il principio del 1880 segnano il luogo del prezioso ricordo.

Largo ed unanime era stato di quei giorni il compianto della stampa, sebbene il movimento rivoluzionario che metteva il paese a subbuglio chiamasse quasi unicámente l'attenzione generale: Jules Janin, Théophile Gautier, e Berlioz pubblicarono elevate, splendide commemorazioni. Ed a Londra i principali periodici politici ed artistici tesserono l'elogio del grande artista, ed in Austria ed in Germania la notizia ebbe un'eco molto dolorosa.

Lapide che segna il posto ove si conserva il cuore di Chopin a Santa Croce in Varsavia.

Chopin morì povero. Dal 1832 in poi e per parecchi anni egli avrebbe potuto, giusta le replicate raccomandazioni paterne, mettere in disparte un discreto gruzzolo di quattrini. Vi fu anzi un tempo nel quale a casa sua si credeva che egli avesse posto in serbo un peculio, tant'è che la buona mamma, in una

lettera riferita dal Karlowicz, non nasconde a Federico che un suo aiuto di pecunia le tornerebbe comodo per tappare un buco economico, fatto a fin di bene ad insaputa del consorte. Ma Chopin di fatto non conobbe mai cosa fosse il risparmio. Dal momento che (come nel 1832 scrisse egli stesso al suo amico Dziewanowski) ebbe " il suo posto segnato tra gli " ambasciatori, i principi, i ministri, senza sapere come " ciò era arrivato ", egli ritenne che quella posizione fosse " una condizione quasi indispensabile dell'esi" stenza ", e si sentì preso dal bisogno di tenersi a livello spendendo. Il frutto delle numerose lezioni che Chopin dava ad un napoleone caduna al mattino (talora erano quattro o cinque) sfumava allegramente nel pomeriggio nei pranzi sui *boulevards*, nei teatri, nelle cene, tanto più che egli voleva sempre amici invitati con sè: egli teneva un *cabriolet* a sua disposizione, aveva un cocchiere speciale a sue spese, e se nel borsellino rimaneva qualche moneta questa passava nella tasca di qualche emigrato polacco bisognoso. Notisi poi che parecchi mesi dell'anno erano infruttiferi, perchè passati in campagna, e che trattandosi di artisti Chopin era molto largo di gratuite lezioni. La signora Vera Rubio nata Kologrivof, allieva di Chopin e poi maestra di pianoforte, morta nell'estate 1880 a Firenze, raccontò al Niecks che una volta, avendo deposto sopra un tavolino l'importo delle lezioni che doveva al maestro, Chopin non prelevò che venti lire che inviò come sottoscrizione della signora ad una colletta fatta per polacchi bisognosi e le fece riprendere il rimanente. Così pure dal pianista e compositore E. H. Lindsay Sloper non volle mai Chopin accettare

un quattrino per le lezioni, e casi simili furono molto numerosi.

Anche i lavori musicali avrebbero dovuto fornire a Chopin di che arrotondare il profitto delle lezioni: le pubblicazioni che fece per parecchi anni gli erano pagate da 15 a 25 napoleoni caduna, per la sola Francia, ben inteso. Ma questa risorsa non fu mai tale nè da supplire alle lezioni, quando egli per causa di salute ne dovette restringere il numero, nè tanto meno da procurargli il mezzo di vivere e di pagare anche (come egli accenna nella nota del diario del 1848) passività forti come quella incontrata colla Sand. Anzi su questo provento egli potè così poco contare, che non cessò dal dare lezioni finchè ne ebbe la forza fisica, negli ultimi tempi facendosi supplire da un allievo, ed assistendo steso sopra un divano presso ad un pianoforte di dimostrazione.

Quando passò di vita, oltre la musica Chopin non lasciò che il mobilio di due salotti, dono di allievi suoi, e questo fu salvato, quando stava per essere messo all'asta, da Miss Stirling, che lo comprò e lo spedì nella Scozia formando, colle altre memorie del maestro che potè radunare, un museo Chopin. La generosa Miss Jane legò poi, morendo nel 1858, questo museo alla madre di Chopin, ordinando le fosse spedito a Varsavia, e per tre anni la buona vecchia potè un po' consolarsi colle preziose reliquie; mancata a sua volta nel 1861 la signora Giustina, poichè la Luisa Jedrzeïewicz era pure morta nel 1855, la raccolta passò al l'altra sorella di Federico, l'Isabella Barcinska, ma per poco tempo, perchè nel 1863, come è stato narrato, essa ebbe lo strazio di vederla precipitata dalla

finestra e bruciata ai piedi della statua di Copernico.

Isabella Barcinska sorella di Chopin.

Una piccola collezione di ricordi di Chopin fu nel 1898 disposta a Cracovia al museo Czartoryski; vi si trovano un vaso di Sèvres donato da Re Luigi Filippo a Federico, la maschera del defunto, l'impronta della mano destra fusa in bronzo dal Clésinger, copie del ritratto di Ary Scheffer e di un disegno della Sand, che rappresenta allo scrittoio Chopin vestito di un camiciotto; vi sono anche diciannove lettere autografe di Chopin a Grzymala.

Al Père Lachaise fu inaugurato, un anno dopo la morte del maestro, il monumento del Clésinger, eretto per sottoscrizione di amici e colla vigilanza di un co-

mitato presieduto dal Delacroix; è un monumento, nota l'Audlay, di spirito pagano, e quel che più monta, l'esecuzione del bozzetto, che non era cattivo, lasciò troppo a desiderare. Nel Parc Monceau a Parigi fu posto pochi anni addietro un altro ricordo al grande artista, che vi è seduto al pianoforte evocando soavi visioni: ne è autore il Froment-Meurice, ma la suggestività di questo blocco marmoreo è assai dubbia.

Varsavia inaugurerà fra breve un grandioso monumento a Chopin: il progetto che ottenne il primo premio e che viene eseguito è opera dello scultore W. Szymanowski.

Ma certo il monumento più duraturo Chopin *sibi exegit* celle sue composizioni.

Imperocchè la produzione Chopiniana è indubbiamente un fatto di grande importanza nella storia dell'arte del secolo XIX.

C' è chi ha scritto che Chopin influì profondamente su tutta la musica del tempo: la musica pura fu da Chopin, si dice, portata ad un tal punto che dopo di lui si è dovuto per forza andare di più in più verso il teatro per vie diverse, per la *suite* d'orchestra, per il poema sinfonico, per la musica a programma onde arrivare fino al simbolismo del quale Wagner ha realizzato il tipo. In questa affermazione ci sono molti punti erronei, od almeno confusi: sostenendo tale idea si deve dimenticare quanto hanno fatto e Meldelssohn, e Schumann, e Brahms ed altri venendo fino a Strauss, a Debussy, a Max Reger. Altri volle provare Chopiniano il germe di talune armonie Wagneriane e via dicendo.

Non occorre andare tant'oltre, e forse uscire di car-

Monumento dello scultore Szymanowski
che sarà presto inaugurato a Varsavia.

reggiata, per rendere omaggio alla produzione di Chopin e riconoscerne le alte caratteristiche, cioè la nobiltà, la personalità dell'ispirazione e la sincerità.

Nobile è stata sotto ogni punto di vista l'arte di

questo incantatore Polacco. Egli non scese nell'agone con bandiera di battaglia, non volle rivoluzione, non sognò rinnovazione; se vi furono dei feriti per cagione dei suoi trionfi egli non ebbe colpa. Teneva a capisaldi Bach e Clementi, non comparve coi propositi di pugna che ebbero Berlioz, e Schumann e Wagner, che non sarebbero stati alieni dal ricorrere anche alla violenza se questa avesse loro fatto comodo; in Chopin non si riscontrò nemmeno quel proposito dichiarato di sottrarsi al convenzionalismo imperante che si potè notare in Liszt. Quando Chopin scese pacificamente tra i posivisti di mediocre ingegno che tenevano il campo pianistico egli li trovò così abbarbicati al terreno dove avevano allignato che non ebbe punto intenzione di smuoverli: Chopin fece la sua strada senza gettar sassi agli altri, o senza insidiare anima viva. Nessuno fu più compiacente di lui, e quindi, meno pochi invidiosi di quelli che non mancano mai, egli non ebbe nemici. Ma quanto usciva dalla sua fucina era oro fuso, e fu per forza naturale delle cose che quest'oro ebbe presto ragione dell'orpello dei colleghi.

Insigne prerogativa di questo artista, che in fin dei conti appariva sempre più un solitario, fu la personalità della ispirazione. Egli è dei pochi che hanno veramente creato, quello che egli fece in gran parte non era stato ancora immaginato. Dal ricco scrigno del motivo popolare, la cui genesi rimane spesso nascosta, Chopin ha tolto appena qualche elemento, poscia si è lanciato come a volo per virtù speciale: la sua melodia è discesa fluida, abbondante, con atteggiamenti proprii che la fanno distinguere dalle altre, e la veste armonica si è palesata di una preziosa va-

rietà di tinte, ed una grande quantità di ritmi nuovi ha rampollato perennemente in modo nuovo e fantastico, senza che l'euritmia intima della composizione ne soffrisse mai turbamento. Dalla *Berceuse* alla *Marcia funebre*, dall'*Andante spianato* allo *Studio rivoluzionario*, dal *Larghetto* del *Concerto* in *Mi minore* allo *Scherzo* in *Si bemolle minore*, dal *Notturno* in *Re bemolle* alla *Polacca* op. 44, dalla *Prima ballata* al *Walzer* in *La bemolle*, dalla *Krakoviak* ai *Preludi* in *Mi minore*, in *Si minore*, in *Re bemolle*, quanta diversità di concetto, di movimento, di colore, quanta varietà di fantasia e quanta copia di passione! Ma come tutto riesce fortemente rilevato sullo sfondo, proporzionato, esteticamente per ogni verso perfetto, geniale ed attraente!

Artista sincero per eccellenza, Chopin non conobbe l'esitazione, finchè le forze fisiche lo sorressero: i primi lavori procedettero un po' circospetti, perchè egli si sentiva vigilato dalla regola, ma già in essi si vede che l'imitazione non era nel suo programma. Chopin non ebbe feticismi, non subì quindi influenza: la sua indole naturalmente serena lo portava di preferenza verso l'idealismo di Mozart, e forse fu l'unico grande musicista del tempo suo, fra quelli che non si dedicarono al teatro, che l'orbita Beethoveniana non abbia attratto. Dopo la *Trauermarsch* composta nel 1826 sul modello della marcia funebre della sonata op. 26 di Beethoven, non vi è più traccia di questo autore nei lavori di Chopin: egli aveva la visione sua personale chiara e piena di modernità, e se gli era capitato di appressarsi ad una forma ormai usata, alla *variazione*, per esempio, egli aveva cercato di ringio-

vanirla e se non gli era riuscito almeno aveva ad essa conferito un particolare alito di freschezza.

Vi è poi un lato pel quale le composizioni di Chopin assumono ancora una grande importanza, e questo si è l'aspetto didattico. Idealista e poeta del pianoforte, Chopin seppe essere pratico, intuì in certo modo i progressi che lo strumento avrebbe fatto, ebbe fin da giovane la percezione della maggiore estensione che avrebbe preso la musica pianistica ed intese a favorirla con una serie di mirabili studi che riunivano alla soluzione dei problemi della tecnica un sentimento di straordinaria idealità. Le basi pedagogiche non furono scosse: i capisaldi dell'insegnamento non dovevano mutare, ma ai nuovi bisogni, alle più ardite combinazioni bisognava provvedere, e Chopin, diciannovenne, cominciò arditamente ad innovare, ad estendere la digitazione, ad applicare dettami che, una volta studiati, riescono completamente a risultato di dare la massima sicurezza all'esecutore di fronte a qualunque problema della musica moderna.

Nell'entusiasmo per la memoria del suo adorato maestro Miss Jane Stirling scriveva nel 1854, cioè nel quinto anno della sua morte: " Non è Chopin che dovè " la menoma cosa a qualcuno, ma il mondo intiero " che è suo debitore. Poche persone appena l'apprez- " zano ora come si conviene, ma la posterità gli ren- " derà giustizia ".

La previsione si è largamente verificata. Chopin, assorto in un mirifico miraggio d'arte, non è mai corso dietro alla folla, mentre tutti i suoi colleghi cercavano di ingraziarsela. Ed oggidì, dopo tanti lustri da che egli è scomparso, senza lasciare precisamente una

scuola, tutti si commuovono alla memoria al solo nome di questo semplice pianista che fu l'artista essenzialmente noncurante della sua esaltazione personale. Fra i classici riconosciuti ed i romantici dichiarati vi è una regione serena dell'arte dove aleggia la tipica figura di questo musicista più apprezzato in vita sua come virtuoso che quale compositore, e che pure lasciò tale eredità che molti maestri portati ai sette cieli gli poterono invidiare. Il suo temperamento era impulsivo, egli aveva ben poco da imparare data l'organizzazione sua eccezionale; eppure volle penetrare profondamente nei meandri della scienza e vedere dove gli altri erano arrivati. Ma la sua personalità non ne soffrì: ed arrivato alla conoscenza completa del terreno che gli altri avevano percorso, Chopin si avanzò ed ebbe la fortuna di dire il verbo proprio con tale evidenza e con tale efficacia che non c'è ormai pericolo che la sua artistica parola possa venire dimenticata.

PARTE SECONDA

LE OPERE

CAPITOLO I

Chopin compositore.

Böse sieben. — Chopin precoce ed improvvisatore. — Il maestro Żywny estensore. — Le prime pubblicazioni. — Caratteri della calligrafia musicale di Chopin. — La *Polonese* del 1821. — Altre composizioni. — Storia delle postume. — Giulio Fontana. — Una licitazione indecorosa. — L'edizione Breitkopf ed Haertel.

Chopin passò all'eterno riposo il 17 ottobre 1849, non avendo compiuto il settimo mese del suo trentanovesimo anno (1): era, come si usa dire, ancora in

---

(1) Diciassette, quarantanove, quadrato di sette, settimo mese: questa coincidenza di sette darebbe ragione alla strana antipatia che Chopin aveva (è il Niecks che lo afferma) per il sette, il paventato *böse sieben* dei Tedeschi. La sua relazione con George Sand era cominciata nel 1837, la rottura era venuta nel 1847: non si può dire che non avesse per Chopin una punta di fatalità quell'antipatico sette, che egli riteneva nefasto più del venerdì, non volendo mai in un giorno che avesse questo numero affittare alloggi, viaggiare, od intraprendere cosa alcuna. Chopin non era un uomo superstizioso, quantunque da

verde età, ma quale compositore poteva calcolarsi ben maturo, la sua attività di autore datando effettivamente da più di sei lustri.

I precoci non sono un fenomeno raro in alcun tempo, ma le circostanze della precocità di Federico Chopin furono veramente singolari. Quasi infante egli meravigliava tutti, non solo per la sua straordinaria facilità ad imparare e riprodurre sulla tastiera i pezzi un poco primitivi del repertorio materno, ma per le ricercate melodiche che egli stesso ideava. Un tale bisogno di estrinsecazione dei proprii concetti era caratteristico nel bambino, come era in lui spiccata la tendenza a disegnare, nonchè ad architettare versi rudimentali in modo certo superiore alla sua età.

Appena egli apprese dallo Zywny il modo di toccare il pianoforte, gli esercizi del meccanismo furono costantemente alternati con divagazioni melodiche personali, che, a detta di tutti i contemporanei, erano veramente stupefacenti. Fu propriamente improvvisando che Chopin ragazzo produsse su tutti una impressione di sorpresa, e man mano che la tecnica s'irrobustiva, egli sentiva più libero il terreno e più agile l'estro: nè molto andò che per queste sue doti eccezionali di estemporaneità cominciarono a chiamarlo Mozart redivivo.

Nè soltanto Federico improvvisava al pianoforte po-

---

una lettera del padre riferita dal Karlowicz, appaia che fosse andato a consultare una indovina. La pitonessa del 1837, del resto, profetizzando a Federico prosperi eventi, non l'aveva guari azzeccata, tant'è che fu nell'ottobre di quell'anno che egli si impeciò nella storia della Sand

lonesi, variazioni, *galopades,* ma in genere più serio qualche anno di poi la sua fantasia si provava su altri strumenti a tasto che fecero a quel tempo la loro comparsa, e sull'organo. Racconta anzi il Karasowski (e probabilmente l'aneddoto si riferisce ad uno degli anni nei quali Chopin villeggiò a Szafarnia) come accadesse che Federico accompagnando un giorno all'organo una funzione religiosa, alternando collo strumento i *versetti* del popolo e dei cantori in coro, ad un punto si dimenticò del celebrante e continuò a passare armonie e melodie liberamente e con tanta genialità che i cantori e molte persone si alzarono, si mossero e si avvicinarono all'organo. Il sacerdote non si poteva allontanare dall'altare, ma certo era mediocremente divertito dalla *fantasia* di chi stava all'organo: il ministrante s'attaccò al campanello dimenandolo furiosamente per far cessare la musica; ma era fatica sprecata, l'organista non sentiva e continuava a darci dentro. Fu mestieri che il sagrestano accorresse per far tagliar corto alla prolungata sinfonia: d'allora in poi naturalmente Chopin non fu più pregato di suonare l'organo durante le funzioni in quella chiesa.

Il maestro Alberto Zywny, scorgendo con quale facilità il piccolo Chopin sciorinava *Marcie*, *Walzer*, *Variazioni* del proprio, così da essersi quasi formato un suo repertorio, pensò che poteva benissimo mettere egli stesso qualcuna di queste composizioni sulla carta, visto che Chopin questo non sapeva fare ancora. Tale degnazione del maestro costituiva come un premio per l'alunno quando era diligente (e si può dire che lo era sempre), nello studiare ciò che il professore aveva determinato. Non andò molto tempo che gli autografi

del maestro uscirono dalla modesta casa dei Chopin; lo Zywny era oltremodo soddisfatto per la buona fortuna toccatagli con un discepolo così straordinario, e non esitò a far conoscere queste prime prodezze del piccolo Federico a qualche conoscente ed anche a qualche collega. Si trovò chi si prese l'incarico di copiare, ed in poco tempo questi lavori giovanili anzi quasi infantili di Federico circolarono, e vennero giudicati tali che non pochi compositori attempati del paese li avrebbero potuti firmare.

Una *Polonese*, favorita più degli altri lavori, era da molti richiesta, e venne allora pubblicata. I giornali se ne occuparono: e la rivista scientifica *Pamietnik Warzawski* (Memoriale-Album di Varsavia) nella rubrica delle notizie letterarie nel fascicolo del gennaio 1818 reca, al riguardo, la seguente nota anonima, ma curiosa: " Benchè noi non annoveriamo i compositori " di musica tra gli scrittori di letteratura (quantunque " siano anche essi autori), non possiamo però passare " sotto silenzio la seguente composizione divulgata per " la stampa da mano amica: *Polonaise pour pianoforte* " *dédiée à Son Excellence M.me La Comtesse Victoire* " *Skarbek, par Frédéric Chopin âgé de 8 ans.* L'au" tore di questa danza polacca, giovane di otto anni " finiti (1), figlio di Nicola Chopin, professore di lingua " e di letteratura francese nel Liceo di Varsavia, è un " vero genio musicale. Non solamente egli colla mag" giore facilità, e con molta eleganza suona i pezzi

(1) Correva, circa l'età di Federico Chopin, allora solo settenne, l'errore rilevato al principio di questo studio.

" più difficili sul pianoforte, ma è anche autore di pa-
" recchi balli e variazioni che eccitano la meraviglia
" dei conoscitori, specialmente se si tiene conto dell'età
" infantile del compositore.

" Se questo giovane fosse nato all'estero sarebbe già
" oggetto di ammirazione per tutti. Vorremmo che
" questa notizia ricordasse che anche noi abbiamo i
" nostri genii, e che solamente la mancanza di notorietà
" li nasconde al pubblico „.

Non andò molto che fu pubblicata un' altra composizione del giovanissimo Federico, la *Marcia militare*, che aveva interessato vivamente il personaggio più burbero ed accigliato di Varsavia, cioè il Granduca Costantino: e questa *Marcia* ebbe un vero successo di popolarità, perchè venne eseguita per ordine del Granduca, governatore delle musiche militari. A quell'epoca appartiene ancora un'altra *Polonese*, dichiarata ancor essa di *Frédéric Chopin âgé de 8 ans*, nel frontispizio tra un turbinio di svolazzi e di fioriture: anche questo pezzo fu manoscritto dallo Zywny, e l'originale autografo esiste ancora oggi in possesso del critico di Varsavia, Alessandro Polinski.

Non è possibile sapere per quante pagine d'invenzione del piccolo Chopin il compiacente suo maestro abbia prestato l'opera sua grafica: ma certo sono nel numero le due *Polonesi* che Chopin offrì nel 1818 alla Imperatrice vedova Maria Teodorowna. Vergandole non è escluso che il maestro non dico alterasse o modificasse quanto Chopin suonava, ma correggesse forse qualche improprietà: sarebbe stata cosa più che naturale, trattandosi di un suo artistico pupillo che naturalmente egli teneva assai comparisse sotto la miglior luce.

Ma Chopin bramava fare da sè; e quando il maestro cominciò a spiegargli la teoria degli accordi, e per le prime dimostrazioni dell'armonia rudimentale egli dovette imbrattare carta da musica, il ragazzo fece presto a famigliarizzarsi coi segni musicali, così che anche il sussidio del maestro, quale estensore, gli diventò superfluo.

E così nella primavera del 1821 egli si trovò in grado di presentare al suo amato professore un pezzo scritto tutto di suo pugno. Il *facsimile* di questo primo autografo musicale, datato dal 23 aprile 1821, è meritevole di un breve esame.

Polonaise
pour
le Piano Forte
composée et dédiée
A Monsieur A. Zywny
par son Elève
Frédéric Chopin
à Varsovie
ce 23 Avril, 1821.

Frontispizio della *Polonese* offerta nel 1821 da Chopin al suo maestro Zywny.

Come contenuto la *Polonese* che costituisce questo autografo non differisce gran fatto dalle composizioni allora in voga dei più rinomati specialisti, come il Bia-

lobzeski, il Kurpinski, l'Elsner, e principalmente l'Oginski, il quale si può dire avesse calcato in modo invariabile il tipo di tale danza nazionale del suo paese. Graficamente la scrittura assai leggibile ha come un marchio di femminilità, in molti punti sembra fatta di spilli. È assai curioso che mentre in generale i primi esperimenti di scritturazione musicale appaiono tracciati pesantemente, e la testa delle singole note viene calcata spiccatamente, la calligrafia musicale di Chopin si presenti altrimenti. — Senza diffondermi in osservazioni crittografiche, oggi così comuni e di così incerta concludenza, parmi possa aver contribuito a questo fatto la circostanza che Chopin, a differenza di molti altri maestri compositori di alto merito, non risulta abbia occupato molto tempo della sua prima giovinezza a trascrivere lavori di autori rinomati.

Indiscutibile è l'utilità della copia intelligentemente fatta, e ciò in ogni ramo dell'arte: vedasi, per esempio, in alcuni musei privati a Monaco come risulta copiosa e stupenda la copia fatta da quell'artista magnifico che fu Lembach.

Ma Chopin non sembra aver attraversato questo periodo come fecero tanti musicisti: Zywny non si dipartiva dai suoi grandi, ed in ispecie dall'immenso Bach, che era uno dei pochi autori dei quali era facile avere esemplari senza sprecar molti quattrini; — quanto ai maestri contemporanei o quasi Chopin non vi trovava gran che da imparare come penetrazione speciale: la sua fantasia agile non gli consigliava soste soverchie, o che anche da lontano sentissero di pedanteria di metodo. — Questo genere di scritturazione fatta, per così dire, alla lesta, non cambiò mai in Chopin:

non differiscono parecchi altri *fac-simili* riportati dal Kleczynski (l'abbozzo della *Mazurka* in *Do maggiore*), dal Karlowicz (la copia della canzone *Le souhait* fatta dall'autore stesso), dal Poirée (la *Mazurka* op. 63, n. 1); in tutte troviamo le identiche caratteristiche grafiche. — Tornando alla sostanza di questa piccola *Polonese* autentica, che è in *La bemolle* (non so perchè l'Hoesick la dichiari in *Fa minore*), è assai notevole l'arditezza dell'attacco sulla sotto dominante e l'immmediato avviamento sulla strada dei melismi così sintomatici dell'epoca. Bisogna fare astrazione dalle regole severissime allora dei *moti diretti* delle parti e della risoluzione degli accordi: qui l'allievo è in peccato palese. Il pezzo è assolutamente imitazione del genere in voga: è danza dichiarata, e questo spiega anche l'assenza di ogni indicazione di tempo, di colore, e di carattere; il ritmo è vigoroso, efficace l'effetto delle sincopi nella seconda parte: non v'ha legatura, non segno di pedale, le terzine raramente segnate colla sovrapposizione della cifra. L'alunno si era preparata bravamente la sua carta coi quattre *bemolli* in chiave, e non ha pensato a cancellarne uno nel *trio* che è in *Mi bemolle*: le sbarre di divisione delle battute non uniscono il rigo superiore all'inferiore: sono inezie coteste, ma che autenticano questo primo saggio grafico del fanciullo, il cui genio ben presto doveva varcare ogni ostacolo, ed inventare anche forme complesse di scritturazione, che poi critici ed esteti quali Kullak, Bülow, Riemann, Klindworth e tanti altri si sarebbero affannati a scomporre onde dimostrarne il disegno vario ed ingegnoso.

Resosi padrone del modo di scrivere ciò che egli sentiva gorgogliare nel cervello, naturalmente Chopin

Polonese dedicata da Chopin nel 1821 allo Zywny.

cominciò a mettere in carta una grande quantità di pezzi. Zywny lo lasciava fare, rimanendo spesso sbalordito di ciò che l'intuito dettava al giovanetto, dirigendone gli studii della tecnica pianistica, senza andare molto più in là di qualche elementare spiegazione armonica. Al postutto la carriera artistica di Federico non era stata ancora decisa, e quello che più premeva alla famiglia era che egli compiesse i suoi regolari studi letterarii. Nel 1819 il trattatello sull'*Armonia* del Simon, regalato dal genitore, fu accolto con gioia da Federico, e servì a snebbiargli la strada ulteriore: ma lo studio vero e proprio dell'armonia e del contrappunto non cominciò per Chopin che dopo il 1826, quando egli venne messo sotto la ferula, benigna anch'essa ed intelligente, dell'Elsner.

Di quel periodo precedente all'insegnamento metodico sono parecchie *Mazurke, Polonesi, Variazioni,* che man mano giungevano a far sempre più stupire del luminoso talento di Federico. Una prova sicura della serietà del valore di Chopin si ha in ciò che le lodi, gli articoli dei giornali, i dolci sguardi delle belle signore non lo distolsero dalla ferma determinazione di penetrare, coll'Elsner per guida, nel labirinto delle discipline musicali.

Sarebbe certo interessante conoscere tutte le produzioni che Chopin scrisse appunto tra il 1822 ed il 1826: ma questa completa conoscenza è difficile, per non dire addirittura impossibile. Forse non tutte le composizioni scritte allora da Federico sono nemmeno oggidì a portata del pubblico; qualcuna veramente genuina potrebbe ancora comparire, mentre è assicurato che parecchie apocrife furono rese di pubblica

ragione. Sono in molti coloro che aspirano alla gloriola di aver scoperto qualche pagina inedita, magari stando paghi ad averla trovata sopra un album. La Janotha ha eseguito spesso una *Fuga* che proclama da lei scoperta e Chopiniana puro sangue; mentre invece quel lavoro è semplicemente di un vecchio e noto autore italiano, e fu da Chopin copiata forse per studiarne l'orditura. L'Hoesick accenna a parecchie di queste trovate: ma nel suo volume, così ricco di materiale, si trova tanta confusione di indicazioni, di date e di ripetizioni, che riesce spesso molto difficile ricavarne qualche cosa di preciso.

A me è parso prudente riferirmi nell'esame delle composizioni di Chopin alle indicazioni ed al testo che ci porge l'edizione della casa Breitkopf ed Haertel, perchè gli artisti che la curarono (Bargiel, Brahms, Franchomme, Liszt, Reinecke, Rudorff) formano una tale raccolta di nomi autorevoli che sono una seria garanzia di precisione, oltrechè poi risulta da una lettera di Fontana, che trattò colla casa stessa, che egli trasmise le notizie cronologiche dei singoli lavori, giusta le informazioni avute dalla signora Luisa, la sorella di Chopin, che fu la sua più cara confidente (1).

Occorre ora che il lettore sappia chi era questo Fontana, e come accadde che la pubblicazione delle opere postume del maestro riuscì così copiosa da for-

(1) I lettori che vorranno rendersi maggior conto di ogni singola opera troveranno segnato nel mio esame accanto a ciascun lavoro col numero romano il volume e colla cifra arabica la pagina che lo contiene nella edizione Breitkopf ed Härtel.

mare uno dei più voluminosi dei quattordici volumi della raccolta, anche senza contare il libro delle composizioni vocali, postumo ancor esso, perchè i canti di Chopin non erano realmente già stati pubblicati, sebbene fossero molto conosciuti.

Giulio Fontana, malgrado il nome italiano, era Polacco e nato a Varsavia nel 1810. Egli seguì il corso musicale al Conservatorio sotto l'Elsner, senza avere allora intenzioni professionali, tanto è che egli studiava pure le discipline giuridiche regolarmente. Da quanto scrive il Sowinski nel suo volume sui *Musicisti polacchi e slavi*, Fontana fu uno fra gli insorti polacchi molto attivi, ed in conseguenza della parte presa al moto dovette emigrare. Fu a Londra come maestro di pianoforte: l'Hipkins, che lo conobbe, lo proclamò un rispettabile e fermo carattere. Poi venne a Parigi, ove si produsse anche come virtuoso ed ebbe continui rapporti d'amicizia con Chopin, del quale divenne uno dei confidenti, così che Federico spesso lo pregava di copiargli dei lavori, e l'incaricò di sorvegliargli la stampa di parecchie composizioni, specialmente quando era a Majorca, e poi anche da Nohant. Nel 1841 Fontana andò all'Avana, poi lasciò questo paese a causa del clima e si recò a Nuova York, dove diede concerti con Sivori: nel 1850 ritornò a Parigi, e fu allora che molto si occupò, come vedremo, della pubblicazione della musica di Chopin. Nel 1866 pubblicò un libro sull'*Ortografia* polacca; nel 1869 un trattato di *Astronomia popolare*; il 31 dicembre di quell'anno, stando alle informazioni dell'Huneker, il Fontana si suicidò in Parigi stessa.

Chopin non ebbe mai segretarî di titolo, ma di fatto

si valse spesso e volentieri dell'opera cortese degli amici: egli detestava di scrivere talora anche un semplice biglietto, e spesso per sbrigare faccende piccole o grosse, rispondere magari negativamente ad inviti, e via dicendo, preferiva spendere in carrozze e recarsi di persona dove avrebbe potuto anche farne a meno. Quanto agli editori poi, non essendo stato nemmeno egli fortunato, avendo avute molte promesse e fatti scarsi, avendo subìto angherie ed essendo giunto al risultato di venir ricercato solo quando non poteva quasi più scrivere, egli li aveva generalmente in uggia, e preferiva quasi che per quanto concerneva istanze, correzioni di bozze, ecc., se ne occupassero gli altri, e specialmente ne trattasse Fontana quando era a Parigi. Comprendendo però Chopin negli ultimi tempi della sua vita come fosse viva l'aspettazione all'annunzio di ogni suo lavoro, era andato a rilento nel pubblicare, e, prossimo alla fine, aveva dichiarato l'assoluta volontà che quanto di suo non fosse stato stampato alla sua morte fosse dato alle fiamme.

Liszt, parlando di un metodo per pianoforte che Chopin aveva in mente di scrivere negli ultimi mesi della sua vita, scrisse che il divisamento del maestro non potè essere tradotto in atto, che solo egli aveva tracciato poche pagine di tale lavoro e che queste " furono consumate insieme al resto ".

Ma di questa consumazione nessun'altra memoria parla: se dopo il decesso di Chopin si bruciarono alcune carte, il che non risulta, questa cremazione dovette essere al più di roba assolutamente inutile. Certo l'espresso voto del morente non fu soddisfatto nè allora nè poi. E così poco tempo dopo la perdita

del maestro si cominciò a parlare delle composizioni inedite.

La famiglia Chopin rimase un po' perplessa: ma alla fine, dietro le insistenze degli editori che speravano ricavarne largo profitto e di qualche allievo di Chopin, consentì a far rivedere la luce ai manoscritti del caro defunto.

La bisogna era delicatissima; si trattava di scegliere i lavori che potevano figurare degnamente col nome del maestro. La signora Luisa Jedrzeïewicz avrebbe voluto che Franchomme si occupasse di questa faccenda; ma Fontana si fece arditamente innanzi, ricordò la confidenza che Chopin gli aveva tante volte, con incarichi di sorvegliare sue pubblicazioni, mansioni non affidate nè al Franchomme, nè al Gutmann; anzi Fontana accusò Franchomme di essere stato essenzialmente un amico utilitario, intento a far suo pro' della posizione di Chopin per allargare la clientela propria. Osservò poi Fontana che egli già si trovava in possesso di alcuni *canti* di Chopin che aveva copiato dal manoscritto del maestro a Varsavia: fece notare come occorresse, che l'incaricato della scelta dei lavori e della pubblicazione fosse persona versata nella lingua polacca; insomma tanto si mosse e strepitò, a partire dal luglio 1852, che egli ottenne dalla famiglia Chopin prima l'affidamento che si era dato a lui questo mandato, poi l'invio dei manoscritti che erano in mano della famiglia, e finalmente il 13 luglio 1853 pieni poteri formali dalla madre e dalle sorelle del defunto onde " fare una scelta delle " composizioni postume, trattare cogli editori, rice- " verne i benefizi ". L'esclusività dell'incarico era così

completa, che Fontana doveva scrivere il suo nome sopra ogni fascicolo pubblicato, e qualunque *creazione postuma* che altri rendesse di pubblica ragione sarebbe stata ritenuta quale contraffazione.

Questa decisione della famiglia fece pessima impressione tra gli amici di Chopin. La principessa Marcellina Czartoryska, che alle prime richieste del Fontana per sapere se essa possedeva manoscritti del maestro aveva risposto negativamente, ma in termini di non celata disapprovazione, scrisse alla signora Luisa, credendo di arrivare in tempo a sconsigliarla dal dare il permesso: la lettera era oltremodo energica. Camillo Pleyel, ricordando che assolutamente Chopin a parecchie riprese, negli ultimi tempi della malattia, aveva insistito perchè egli Pleyel impedisse, per quanto poteva, la pubblicazione di opere e frammenti postumi, fece un caso di coscienza alla signora Luisa, dichiarando espressamente che sarebbe stato: “ agire contro “ la volontà sacra di un defunto, volontà così formal- “ mente espressa, quella di dare il consenso ad una “ pubblicazione di quel genere „.

Era tardi: Fontana era ormai di fatto l'arbitro di scegliere e pubblicare quanto le fiamme avrebbero dovuto distruggere. Raccolta dunque quanta più musica potè, egli ne formò otto fascicoli, e cominciò le trattative in Francia con Brandus, successore dello Schlesinger, al quale egli stesse fece sentire parecchi lavori pianistici, mentre la Viardot eseguiva la musica vocale, con Breitkopf ed Haertel di Lipsia e colla casa Wessel di Londra. Anche ad Hiller, delegato di Breitkopf ed Haertel, Fontana eseguì le composizioni, alcune delle quali piacquero in modo particolare.

Dopo parecchi mesi di trattative, la casa Breitkopf ed Haertel offriva duemila lire per una parte dei lavori per pianoforte, cioè per quattro degli otto fascicoli di musica, che riteneva veramente inedita, non poc'altra essendo stata, ad insaputa della famiglia, pubblicata da Wild e qualche pezzo non sembrando meritevole di essere edito. Brandus avrebbe preso tutto lo *stock*, cioè la musica per pianoforte e quella vocale per quindicimila lire, ma voleva la proprietà per tutti i paesi. Quanto alla casa Wessel essa non trattava per le canzoni, non credendo che avrebbero potuto avere smercio in Inghilterra: circa i lavori per piano, attesa anche la discutibilità dei diritti d'autore, offriva l'acquisto in blocco ad una sterlina il pezzo.

Non ho il coraggio di seguire per filo e per segno le tappe di questa licitazione poco decorosa per la memoria dell'artista, il quale dai Campi Elisi avrà mestamente ripetuto il biblico: *Et diviserunt sibi vestimenta mea...*

Basti sapere che la musica postuma fu liquidata, e che Fontana nella scelta non apparve abbastanza oculato. Indubbiamente egli doveva ritirare dalla circolazione molto più di quello che vi ha immesso: i numeri delle opere furono portati, da 65 che erano, a 74, e parecchi lavori non furono nemmeno numerati. La prima pubblicazione delle *postume* fu fatta a Parigi nel 1855 da Meissonier *fils*.

Nell'edizione di Breitkopf et Haertel le opere postume formano ora due volumi, uno (XIII) di trentacinque pezzi di vario genere, l'altro (XIV) di diciassette composizioni vocali. Fra i trentacinque pezzi havvene uno, l'op. 66 (XIII, 81) che ha ottenuto così grande

e meritata unanimità di suffragio che basterebbe da solo a far dare il *bill* d'indennità per tutto il rimanente a Giulio Fontana.

Ed ora se il lettore si compiace di seguirmi, vedremo un po' più accuratamente questo repertorio del grande maestro Polacco, raggruppando tutte le opere che figurano nell'edizione Breitkopf ed Haertel, e cominciando, poichè il numero primo dell'opera lo porta, dai *Rondò*.

Sulla numerazione però delle opere edite ancor vivente l'autore non bisogna fare a fidanza: Schumann, per esempio, dichiara che la prima opera (il *Rondò* in *Do minore*) era stata preceduta da nove altre, e che fu seguita in due anni da venti lavori prima di arrivare all'op. 2, costituita dalle *Variazioni* sul tema del *D. Giovanni*. È più che altro la circostanza dell'avvenuta pubblicazione che ha servito da numeratore, per cui nessun dato cronologico si può ricavare dal semplice numero dell'opera. E questo si deve dire di tutti i lavori di Chopin: quindi nell'esame al quale procediamo m'è sembrato che fosse più logico, piuttosto che seguire l'ordine numerico del catalogo, raggruppare le composizioni in due categorie, i lavori di stile ed i lavori liberi.

Non è superfluo il dichiarare che il vocabolo *stile* ha qui significazione molto lata, perchè certo non si tratta di stile *osservato* od altrimenti rigoroso: per lavoro di stile qui s'intende più specialmente quello fatto sui modelli, con ossequio alla regola, nelle proporzioni permesse, colle formole consacrate, coi riguardi dovuti ai precetti riconosciuti. Chopin dovette passare per questa trafila, e quindi scrisse *Rondos*, *Sonate*, *Concerti*, *Variazioni*, di taglio, come suolsi dire, nor-

male: talora in questi lavori l'autore deviò con grave scandalo dei barbassori da principio, ma anelando sempre verso la libertà, che è così benefica in arte anche se è semplicemente formale. Accanto a questi che chiamo lavori di stile stanno lavori liberi, i quali o sono pezzi all'antica, dei quali però riuscì a Chopin di cambiare indole e natura (come nelle *Polonesi*, nelle *Mazurke* e nei *Walzer*), o sono pezzi completamente eterodossi: — ben inteso che l'eresia musicale di Chopin è stata per lui titolo di gloria e per gli artisti di tutti i tempi fonte del più elevato godimento dello spirito. Havvi poi uno scarso numero di composizioni per piano e strumenti ad arco ed una piccola raccolta di pezzi vocali: ma di queste pagine non sarà lungo il discorrere.

CAPITOLO SECONDO

I lavori di stile.

I **Rondos**. — Analisi delle op. 1 e 16. — Il *Rondò* a due pianoforti, op. 73. — *Rondos* a base di danze popolari: le op. 5 e 14.

Le **Sonate**. — L'op. 4 e le sue vicende. — La *Sonata*, op. 35 e la *Marcia funebre*. — La *Sonata* in *Si minore*.

Le **Variazioni**. — Le vicende della *Variazione*. — La canzone *Der Schweitzerbub* variata. — L'op. 12. — Le variazioni sul tema del *D. Giovanni* e l'entusiasmo di Schumann. — Il tramonto del genere. — Hexamèron.

I **Concerti**. — Il concerto in *Fa minore* " prior in tempore ". — Apprezzamenti di Liszt e dello Schultz. — Il concerto in *Mi minore*. — Giudizii di Fétis e di Schumann. — Lo strumentalé dei concerti.

I Rondos.

Il *Rondò* era al principio del secolo scorso una forma da molto tempo usata nella musica da camera: non si poteva forse dire una delle forme in certo modo *togate* della composizione; nella rigidità un po' compassata della sua costruzione, nelle riprese obbligatorie dei temi, nello stampo, non lasciava agio straordinario alla fantasia, ma accennava già ad una certa serietà di proposito.

Quando Chopin, isbizzarritosi più che discretamente in *Polonesi*, *Marcie* e *Mazurke*, che in complesso non

avevano pretese superiori a quelle del dilettantismo, intese di fare un omaggio serio alla signora von Linde, la consorte del rettore del Liceo dove suo padre era professore, una dama anziana e cortese, colla quale egli faceva musica, scelse questa forma del *Rondò*, quasi a significare più speciale considerazione. Così nacque e fu poco dopo offerto al pubblico il " *Nuovo* " *Rondò* per pianoforte dedicato alla distintissima si- " gnora von Linde da Federico Chopin, edito dalla " litografia di A. Brezina ". Anzi, quasi ad impegno del futuro, l'editore aggiunse all'intitolazione l'indicazione di op. 1. Si era nell'estate del 1825: l'imperatore Alessandro I era partito dalla Polonia; il *Corriere di Varsavia* annunciò la stampa di questo *Nuovo Rondò*, e tutta la città se ne occupò, il piccolo Chopin trovandosi già molto in vista.

Il giudizio fu favorevolissimo al quindicenne autore, ed ormai nessuno dubitava più che dopo un saggio di tale importanza Federico non dovesse essere avviato definitivamente alla carriera musicale.

Esaminando alla distanza di diciassette lustri questo *Rondò* in *Do minore* (VII, 2), si rimane colpiti dalla sicurezza che dimostra lo scrittore, quantunque proceda più per intuito che col sussidio della regola. Il *Rondò* è di proporzioni giuste; forse è esagerato l'apprezzamento del Barbedette che lo dice " pezzo notevole di slancio, di giovinezza e d'ardore ", ma esso è sintomatico nel senso che ci svela come i riflessi musicali avevano agito sul cervello dell'autore. Le prime battute, ad esempio, sono tematicamente il *Notte e giorno faticar* famoso del capolavoro di quel Mozart, al quale fin d'allora Chopin professava adorazione ve-

race; poco di poi (VII, 9, 4 battuta) ecco comparire il ricordo preciso della *Marcia* del primo atto di quell'*Otello* Rossiniano che di quei tempi mandava i pubblici in visibilio. La quadratura del pezzo preoccupa Chopin, troppo docile ancora per pensare a qualche strappo: però egli cerca d'ingentilire i contorni con modulazioni graziose ed assai libere e con la genialità di due episodî, o *divertimenti* come li chiamavano allora, di genere cantabile veramente simpatici. Il primo di questi divertimenti (VII, 5 penultima battuta) in *La bemolle* sviluppa una frase affettuosa, appoggiandola ad una serie di arpeggi che abilmente riconducono al tema principale. Il secondo (VII, 8), in *Re bemolle*, si giova di un breve spunto (col quale ha singolare analogia l'appello delle *Sirene* nel Wenusberg del *Tannhäuser* di Wagner) e per via di scale diffuse e di una *coda* pianistica di ottimo gusto (però con un breve raccorciamento di periodo alle battute 9 e 10, pag. 9) richiama il secondo tema. Il *pedale* è segnato solo nelle ventinove battute di questa *coda* elegante: il *Rondò* è chiuso rapidamente.

Certo molti compositori provetti avrebbero firmato questo primo lavoro così disinvolto, non eccessivamente difficile e senza pretese.

Maggior sussiego palesa Chopin in un altro *Rondò*, quello in *Mi bemolle*, op. 16 (VII, 24), dedicato a madamigella Carolina Hartmann (1). Questo lavoro, di

(1) La signorina Hartmann, nata a Munster nel 1808, molto ammirata da Spohr come bambina musicista, era venuta a Parigi nel 1833 ed aveva preso lezione da

molto posteriore al primo, è preceduto da una introduzione in due parti, che sente pomposamente di quel Kalkbrenner pel quale Chopin aveva il profondo rispetto ispiratogli dallo Zywny. Il *Rondò*, propriamente detto, che arieggia Field al principio, è in complesso più cattedratico ma più arido di quello già esaminato, e non si presenta guari simpatico, Non ha obbiettivo di sorta fuori dell'affetto strumentale, non distinzione di idee, fuori di un secondo tema di gradevole spontaneità (VII, 29, battuta 5); è un prolisso saggio dell'imperante vanità di passi che quel tempo ammirava: sotto le dita dell'autore avrà avuto un discreto successo ma non aveva forse diritto di passare alla posteriorità. — Non è stato di questo avviso Leopoldo Godowsky, l'ardito musicista che ha trascritto e bizzarramente presentato in veste nuovissima molti lavori di Chopin: egli ha fatto di questo *Rondò*, tralasciando l'introduzione, una ingegnosa trasfigurazione di concerto, la quale è brillantissima ma non cambia la natura della composizione. Tematicamente però è ancora inferiore il *Rondò* in *Do maggiore* (XII, 122) che fu distinto col n. 73. Originariamente, secondo il Niecks, questo *Rondò*, composto nel 1828, era per piano solo a due mani: fu poi da Chopin stesso ridotto per due pianoforti. Documento di un'epoca assolutamente tramontata, questo *Rondò* potrà forse oggidì fare ancora la gioia di una coppia di pianisti ugonotti inseccoliti,

---

Liszt, da Pixis, da Chopin. Essa morì il 30 luglio 1834 a Parigi, *of love for Chopin*, secondo quello che riferì Edoardo Wolff al Niecks.

stile Diémer, dato che se ne trovino, ma nulla più: e nel repertorio del suo tempo abbiamo parecchie decine di duetti di più fresca fioritura, meno vuoti di senso, meno inconcludenti di questo omaggio alla ginnastica col quale, tolto qualche effetto di sonorità, non è possibile ottenere alcun che. Si comprende come nelle trattative d'acquisto delle postume di Chopin, nel marzo 1854, la casa Breitkopf ed Haertel, come risulta da una lettera del Fontana, volesse escludere tale pagina. Forse Giulio Fontana teneva a render pubblico questo *Rondò* che aveva eseguito coll'autore, ma se l'avesse lasciato da parte avrebbe fatto meglio.

Senza confronto, migliori di questa pianistica bravata sono — lasciando in disparte per ora il *Rondò* del concerto, op. 11 — i due *Rondos* op. 5 ed op. 14: in questi ultimi non si tratta più di lavori unicamente spiegati dalla simpatia che l'uditorio dimostra per il genere e galvanizzati dal ritmo, ma bensì di pagine dove pulsa intensamente la vita. Chopin non era fatto per adattarsi puramente al formalismo esteriore che appagava molti artisti del tempo: se la composizione aveva uno scopo, un indirizzo, un carattere, la sua anima d'artista si risvegliava e ben sapeva egli allora far rifluire la vita e circolare il sangue nel suo lavoro.

I due *Rondos*, op. 5 ed op. 14, non si presentano più come due pezzi campati per aria senza ragione, ma formano un vivace commento di due danze, si potrebbe quasi dire di due istituzioni polacche autentiche e genuine, la *Mazour* e la *Krakowiak*.

L'op. 5, se non è l'apoteosi della *Mazour*, danza della quale largamente si dirà in sèguito, ne forma tuttavia una graziosa illustrazione. Questo *Rondò*

(VII, 12) è dedicato alla contessina Alessandra di Moriolles, la figlia del precettore francese del rampollo del Granduca Costantino, che noi sappiamo già essere stata causa di qualche leggera palpitazione di cuore per Federico. La composizione è in *Fa maggiore*, naturalmente in movimento ternario, e vivace non solo per l'indicazione scrittavi ma nella sua compagine, fortemente ritmata, sviluppata in modulazioni facili e naturali; è un capriccio di spensierata gioventù (Schumann lo crede scritto da Chopin all'età di diciotto anni) oltremodo disinvolto e vario, il primo pezzo, secondo il Niecks, nel quale si sarebbero insieme rivelate l'originalità di Chopin e la sua nazionalità. Nella rapidità del movimento, raramente rallentato, le figurazioni si rincorrono con simpatica sveltezza: è molto notevole, curiosa e nuova per quei tempi, quella che si appoggia all'accompagnamento che oggi si direbbe *à carillon* del secondo tema (VII, 14, battuta 10): eleganti e tipici si presentano il movimento del basso ed il contrappunto successivo (16) per ricondurre al motivo iniziale. La composizione è diffusa, ma così sciolta d'andatura che nessuno se ne accorge.

Come proporzioni è lavoro ancora di maggior lena *Krakowiak, Gran Rondò di concerto (Fa maggiore) per pianoforte con orchestra* (XII, 82), dedicato alla principessa Adam Czartoryska, quando fu pubblicato come op. 14 a Parigi, nel 1834, cioè sei anni dopo la sua composizione che, giusta i dati del Karlowicz, sarebbe stata finita il 17 dicembre 1828. Il principe e la principessa Czartoryski erano a Parigi ritenuti come i più illustri fra i " *débris de la Pologne que la dernière*

guerre avait jetés au loin „, e l'Hôtel Lambert che essi abitavano era uno dei più cari convegni dei rifugiati di distinzione a Parigi; fu loro nuora la principessa Marcellina, che abbiamo trovata pietosa suora di carità al letto di Chopin moribondo. Il Sowinski musicista ed il poeta Brodzinski offrono una lunga descrizione etnica e pittoresca di questa danza, che forma, colla *Mazurka* e colla *Polonese*, la triade delle danze tipiche nazionali: il Niecks riporta le loro osservazioni, troppo estese per le presenti note. Questa *Krakowiak* è scritta, come il titolo indica, coll'accompagnamento d'orchestra, parte non rilevante ma tuttavia meno debole della orchestrazione dei concerti: il *Rondò* è preceduto da una introduzione (*andantino* e poi *allegro molto*) in tempo ternario, mentre il *Rondò* si svolge, come di ragione, in due per quattro. Il ritmo tipico popolare saltellante è di quando in quando alternato con ondulazioni di arpeggi rotti (molti di decima, intervallo che troveremo dominatore pompeggiante in parecchi *Studi*) appoggiati a largo movimento del basso ben marcato: è molto curioso il secondo tema (XII, 88, battuta 15). Il carattere della composizione si mantiene popolare, pur lasciando la virtuosità sfogarsi liberamente, senza preoccupazione fino alla *coda* (XII, 100), un *meno mosso* notevole passo pianistico, e che ci dimostra come il compositore avanzasse vieppiù in quel suo modo pratico di dare significazione melodica alle note ornamentali, che egli poi avrà largo campo di esplicare. Si comprende come questa *Krakowiak*, di non copioso contenuto sostanziale musicale, eseguita da Chopin con brio speciale e con quella varietà di tòcco che fin da giovanetto fu come una sua privativa, ipno-

tizzasse ed elettrizzasse i pubblici, che vi trovavano come una splendida pittura musicale delle feste popolari polacche.

Le Sonate.

Le *Sonate* per pianoforte solo scritte da Chopin sono tre, di diverse epoche e tutte in tonalità minore.

La prima (XII, 90), alla quale fu conservato il numero Op. 4, sebbene pubblicata dopo la morte dell'autore, è in *Do minore*, dedicata " dall'allievo " al suo maestro Elsner, e risente naturalmente il timore riverenziale verso il professore.

Essa s'inizia con un *Allegro maestoso*, che, dato il tempo a cappella, veramente di maestà non ha che il nome e l'impacciato paludamento; più che altro questo primo tempo è una ricercata melodica sopra uno spunto rigido fin dalla sua comparsa, che le progressioni e le imitazioni scolastiche non sono certo fatte per rendere malleabile: le parti *cantano* assai abilmente e la simmetria è scrupolosamente osservata. Anche il finale *presto* (XIII, 102), che l'indicazione metronomica ed il tempo a cappella fanno diventare *prestissimo*, è un lavoro di intarsio scolastico, nel quale il calore più che dai pensieri e dalla loro alternativa pare prodotto dallo accavallarsi dei passi, delle scale, degli arpeggi, precisamente come nell'*allegro eroico* di Ries, un pezzo a quei tempi famoso e che offre qualche analogia, non tematica però, con questo finale. I due tempi intermedi *(scherzando* e *larghetto)* sono assai più notevoli, e disegnano lontanamente una personalità d'artista.

Lo *scherzando* prelude al magnifico *scherzo* della sonata op. 35; l'Hunecker fa anzi un elogio al *trio* di questo *menuetto* (così lo chiama), dicendo che esso è, pel colore, un tenue avvicinamento a Beethoven, complimento che però non sarebbe troppo tornato gradito a Chopin: certo questo *scherzando* è di tutta vaghezza. Il *larghetto* ha la specialità del ritmo in $\frac{5}{4}$, ritmo che Chopin non usò più per *tempi* interi e che vorrebbe dotare di una elasticità speciale la melodia; veramente il tentativo era già stato fatto prima da alcuni artisti, fra gli altri dal Clementi nell'introduzione al *secondo capriccio* op. 47: ed il tentativo fu rinnovato di poi da non pochi, e lo Tchaikowski se ne valse in un lungo ed ingegnoso tempo di una sua *Sinfonia* molto nota. Nel *larghetto* di questa *Sonata* tale ritmo non dà risultati, tanto più che l'autore illustra la melodia con qualche melismo.

La storia delle vicende di questa *Sonata* è assai curiosa. Quando il Würfl l'udì, consigliò a Chopin di mandarla per la pubblicazione con qualche altro pezzo all'editore Haslinger a Vienna; il che fu fatto. L'editore promise di pubblicarla: Chopin venuto a Vienna l'anno dopo, cioè nel 1829, fu accolto premurosamente dall'Haslinger, il quale scusandosi del ritardo annuziò però che la musica sarebbe stata stampata in un fascicolo dell'*Odéon* che doveva comparire ben presto. Ma il valentuomo non sognava menomamente a tenere la sua parola, malgrado il successo che Chopin ottenne nelle due *accademie* di quell'anno, e per liberarsi della musica trovò un metodo spicciativo, offrì gli autografi musicali alla Biblioteca Imperiale. Chopin

non sapeva nulla di tutto questo, e rimase non poco sorpreso l'anno successivo, quando, nel lungo tempo che dovè passare inoperoso a Vienna, un giorno, recatosi alla Biblioteca, scorse una lunga fila di volumi rilegati con una certa eleganza, e lesse sopra uno di questi volumi il nome di *Chopin* in luccicanti lettere dorate. Preso il tomo, l'aprì, e riconobbe la sua scrittura: non rimase soddisfatto che a Vienna, mentre non lo volevano come concertista attivo e giovane artista, lo tenessero invece legato in pergamena nell'archivio. " Imbecilli ", scrive Chopin parlando dei Viennesi in una lettera a suo padre, " voi avete ben altro da con- " servare che questi scarabocchi! ". Ma di questa opinione non era il Fuchs, l'accorto bibliotecario, il quale tanto stimava il compositore novello che lo pregò di dargli l'autografo del *Rondò per due pianoforti,* però contraccambiando il dono con una pagina d'autografo di Beethoven.

Finalmente il letargico editore austriaco si mosse, ma parecchi anni dopo, quando Chopin aveva acquistato a Parigi una posizione artistica eccezionale, e fatta incidere la *Sonata* ne mandò le bozze all'autore. Chopin, assai indolente nelle faccende editoriali, non rispose, non rimandò le bozze corrette, solo fece sapere allo Haslinger che egli avrebbe voluto fare molti cambiamenti. L'editore, come Chopin ragionevolmente supponeva, sospese la stampa: ed ancora parecchi anni dopo risulta da una lettera di Chopin del 1° ottobre 1845 che questa sospensiva era accetta all'autore " perchè il momento era trascorso per una musica di " tal genere, buona quattordici anni prima ". Effettivamente pare che la *Sonata* non fu in allora pubbli-

cata. Haslinger trattò nel 1851 per venderla all'editore parigino Richault, quantunque non risulti che l'avesse pagata. Niecks registra poi questo lavoro come pubblicato nel 1851 dalle due case Schlesinger e Richault, il che prova come anche morto si potesse ancora mettere il maestro in croce, ponendo in circolazione opere che egli aveva così chiaramente ripudiato.

Le due *Sonate* op. 35, in *Si bemol minore* ed op. 58 in *Si minore* non hanno colla precedente, nè tra di esse alcun legame. Sono liberissime di stile, ma tuttavia ne parlo subito perchè non voglio tardare a segnalare due fra le più originali creazioni di Chopin e fra le più interessanti composizioni scritte per lo strumento.

La *Sonata* op. 35 (scritta a Nohant nell'estate 1839, come appare da una lettera di Chopin a Fontana) offre un caso musicale curiosissimo. Essa si presta alle descrizione letteraria in un modo particolare, così che in aggiunta alle molte illustrazioni che ne furono fatte se ne potrebbero inventare altre per concludere che la quattro parti formano un grandioso epicedio, il più splendido forse che possieda la letteratura del pianoforte. La fantasia dei commentatori nel sintetizzare i momenti di questa cantica in bemolli non ha avuto limite; ed il candido Barbedette, dopo aver pennelleggiato tutta una serie di scene funerarie per dare la spiegazione della *Sonata*, finisce per dire che l'ultimo tempo rappresenta Lazzaro che colle sue unghie gratta disperatamente la pietra del sepolcro, e cade affranto dalla fatica, dalla fame, dalla disperazione: questa sonata, conchiude il Barbedette, non è forse la funebre orazione della infelice Polonia?

Ebbene tutto questo non è che illusione, anzi, diciamo

la parola, non è che montatura: Chopin non ha mai avuto intenzione di presentare i quattro pezzi di musica che compongono la sonata come un tutto organico, come un insieme caratteristico. La *Marcia funebre* l'aveva fatta prima, la legò con altri tre numeri, e mandò pel mondo questa quadriglia di pezzi, i quali forse non avrebbero altrimenti potuto penetrare dappertutto, a detta di Schumann, il quale, pur essendo il più convinto panegirista di Chopin, sospende per questa *Sonata* la sua ammirazione.

Schumann però qui ha torto: non è cosa importante, nè essenziale che i pezzi fossero dapprima staccati, e siano stati riuniti di poi: perchè avrebbe dovuto in definitiva l'autore avere un programma per potere legittimamente riunire in un mazzo quattro momenti, indubbiamente tutti, sebbene non in ugual grado, lirici, e presentarli col nome di *Sonata*? C'è una ragione al mondo per sofisticare in tal modo a danno di Chopin, e per dichiarare invece come fa Schumann che in luogo della *Marcia funebre* un bell'*adagio* " forse in *Re bemolle* ", avrebbe prodotto un effetto incomparabilmente più squisito?

Lasciamo dunque Schumann, per una volta sola accigliato contro quel Chopin che sempre portò ai sette cieli, dichiarare che questa *Sonata* che comincia enigmaticamente finisce come una sfinge dal sorriso contraffatto, e per nostro conto ci sia lecito ammirare tutti questi quattro tempi, il primo così ricco di movimento e di passione con quella melodia in *Re bemolle* che l'Huneker dichiara carica di magnetismo, il secondo inarrivabile per la lucidità, la brevità, l'impeto, con un *più lento* delizioso, il quarto così originale ed efficace

nella sua inquietezza perenne. Non parlo della *Marcia funebre* famosa che è stata magnificata assolutamente da tutti come un capolavoro di invenzione, di fluidità, di disegno, di colore, e che è tanto nota all'universale da non essere suscettibile di commento, tanta è la sua patetica, alta, meravigliosa espressione. Il suo posto è accanto a quelle di Beethoven nell'*Eroica* e nella *Sonata* op. 26 ed a quella del *Crepuscolo degli Dei*, come nota il Newman nel suo notevole *Studio su Wagner*.

Maggiore organica unità della precedente ha la *Sonata* op. 58 in *Si minore* (XIII, 18), resa pubblica, secondo quanto risulta da una lettera di Chopin in data 20 luglio 1845, nella primavera od al principio dell'estate di quell'anno. Mentre la *Sonata* in *Si bemol minore* non ha dedica, questa porta in fronte il nome della Contessa di Perthuis, consorte dell'aiutante di campo di Re Luigi Filippo, che fece invitare nel 1839 a S. Cloud Chopin e Moscheles. La prima parte di questa *Sonata*, secondo Niecks, sarebbe la più importante: e non v'ha dubbio che basterebbe la passionalità delicata ma intensa dell'invocazione amorosa che si contiene nella frase in *Re maggiore* (XIII, 20), così largamente esplicata a costituire una attrazione speciale. Ma le altre parti mi sembra non abbiano pregi minori: lo *scherzo*, fantasia di ideale leggerezza di ricamo con quella melodia centrale (XIII, 28), le cui funzioni meglio vedremo in altre pagine del maestro, è di una originalità indiscussa (e di una difficoltà di esecuzione non apparente, ma reale, dovendo l'interprete fondere e legare le frasi senza l'aiuto del pedale, senza alterare il movimento e senza variare la potenza

fonica); il *largo*, delicata *rêverie* che sta da sè e che è all'altezza dei due decantati terzi tempi dei concerti; il *presto non tanto* finale, del quale non parmi esatto l'affermare col Niecks essere la caratteristica principale il ritmico variato accompagnamento, mentre esso assume poco a poco lo sviluppo e gli accenti di una *chanson à boire* gaia e spigliata.

Complessivamente questa sonatà di incontestabile romanticismo attesta un Chopin sano e vigoroso, ragione per cui la riterrei composta molto prima dell'epoca di pubblicazione malgrado le dichiarazioni dell'autore; e coloro che hanno scritto che tutte le opere del maestro hanno qualche cosa di malaticcio si sono resi dimentichi di questa *Sonata* di qualità così complesse da giustificare pienamente la frequenza colla quale i più eletti artisti la inseriscono nei loro programmi di concerto.

Le Variazioni.

Già si è detto e ripetuto che Chopin, docile forse più per riflessione che per natura, sentiva necessaria alla sua completa esplicazione artistica l'assoluta libertà dai legami della scuola e della regola. Tale libertà egli non conseguì ufficialmente se non quando l'Elsner lo licenziò nell'estate 1828 dopo tre anni di studio: ma egli non attese il giorno desiderato per isbizzarrirsi a suo talento. Così il suo lavoro era un po' in partita doppia: c'era la parte regolare, imbrigliata, vergata con punto e virgola, e c'era la parte *ad libitum* della sua fantasia, che mandava sprazzi di ardimento

e di genialità, malgrado un po' di scandalo tra le fila dei pedanti. Giustizia vuole si riconosca che l'ottimo Elsner, per quanto di vecchia scuola, non si fece mai il segno di croce per le diavolerie dell'allievo: chè anzi nella sua lealtà e nel suo buon senso l'autorevole maestro riconobbe subito e sempre l'esuberanza creativa di Federico, e non lo infastidì, ritenendo che il talento dell'allievo potesse legittimare più d'un diversivo al rigorismo scolastico.

Stanno fra le produzioni di questo periodo cumulativo, diciamo così, dell'allievo-maestro, oltre la *Krakowiak*, la *Prima Sonata* e pezzi minori, alcuni lavori, che, se non sono più tutti oggidì correnti, meritano tuttavia indubbiamente un'attenzione speciale: tali sono le *Variazioni*, segnatamente quelle con orchestra.

Le composizioni per piano ed orchestra erano, al principio del secolo scorso, come gli *speroni d'oro* per il musicista: Chopin, per quanto fosse all'apparenza fisica modesto e timido, non aspettò di aver finito il suo corso complementare di studio coll'Elsner per allacciarseli di propria autorità!

Sono infatti segnate nell'autografo coll'annotazione *fine del 1827* le *Variazioni sul tema* “ *Là ci darem la mano* „ per pianoforte ed orchestra.

Era quello il tempo delle *Variazioni*. Bizzarro capriccio da prima, poi esercizio di dottrina scolastica aggiunta alla fantasia d'artista, la *Variazione*, passata attraverso mille vicende, talora guidata nel suo svolgersi dalla sola moda, rare volte nobilitata da compositore di alto cartello in modo da convertirla da frivolità quale era in origine a concettosa espressione di sentimento, aveva tutta una storia. L'ultimo capi-

tolo l'aveva forse scritto Beethoven, dimostrando con peregrini lavori come, mediante un procedimento interessante ed affatto speciale all'arte musicale, un concetto melodico potesse, sviluppato in *Variazioni*, passare completamente dalla ginnastica strumentale all'ordine di una alta e passionale intellettualità.

In quell'anno stesso 1827 che Chopin scrisse le *Variazioni* sul celebre tema mozartiano, la gran luce Beethoveniana era venuta meno. Ma non è in rapporto alle pagine del maestro di Bonn che va considerata la musica di Chopin di qualsiasi periodo. Anzitutto le opere di Beethoven non erano allora molto divulgate, e poi per caso singolare sta di fatto che Chopin è forse l'unico autore del secolo XIX che sia sfuggito alla irradiazione Beethoviana.

Più opportunamente la produzione Chopiniana nel campo delle variazioni va raffrontata con quella che, per quanto indubbiamente di minor valore, occupava allora il mercato musicale.

Le *Variazioni* dal principio del secolo in poi si erano venute materializzando in modo stranissimo. Tutte fabbricate sullo stesso modello, con identico sistema, rivolte spesso alla soluzione di piccoli problemi della tecnica ed a mettere in mostra il grado di virtuosità dei dilettanti ai quali erano destinate, appena è se in qualche particolare ornamentale esse giungevano a rilevare la marca della fabbrica dalla quale uscivano. Allorquando un motivo d'opera od una canzone avevano un po' di successo di popolarità, un membo di guastamestieri se ne impadroniva, e ne cercava lo sfruttamento deturpandolo a dispetto assoluto del buon senso. Siccome la cosa riusciva innocua ne' suoi risul-

tati, pur costituendo lo sfiatatoio di molte ambizioncelle di autori e di esecutori, così non c'era ragione perchè questa papaveracea fioritura non durasse indisturbata per molto tempo. E ciò tanto più perchè nel mondo pseudo-artistico molti trovavano il loro tornaconto nel sostenere la produzione e lo smercio di tali sbrodolature, cioè gli scrittori che con un po' di *ficelle* supplivano alla invenzione verace, gli editori che intascavano quattrini vendendo numerose copie del pezzo, i suonatori che con mediocre fatica materiale ed il più spesso con talento scarsissimo raccoglievano battimani e sorrisi di signore nei salotti.

Si potrebbe domandare come mai abboccò a questo amo Federico Chopin, ingegno che tra i pochissimi non ebbe quasi bisogno di maturare per manifestarsi preclaro. Ma basta osservare che egli si provò in questo incruento certame solo nei primissimi anni, passò pel cammino comune a tutti senza darvi importanza, perchè tale era l'itinerario ma non perchè credesse che vi fosse da mietere per la strada. Certo non erano i successi di quella diecina di maestri che in Polonia, in Austria e più in Francia erano reputati come specialisti in materia di *Variazioni* che turbavano i sonni a Federico Chopin: altro era in lui il *Deus agitans.*

Con tutto ciò, per quanto fosse circoscritto e troppo battuto il campo della *Variazione*, che si poteva quasi qualificare vicina ad essere fossilizzata, appena Chopin l'adì egli fece quasi inconsciamente il miracolo di rinfrescarlo.

Il primo esperimento conservatoci sarebbero, secondo la nostra edizione, le *Variazioni* sopra una *Canzone nazionale tedesca* (Der Schweitzerbub) (XII, 116), com-

poste nel 1824. Le *Variazioni* furono buttate giù alla lesta " in pochi quarti d'ora „ in casa della consorte del generale Sowinski. Anche supponendo che la redazione di questo pezzo sia stata graficamente un po' modificata dalla prima scritturazione, il fondo non cambiò nel lungo volger d'anni, durante il quale l'Haslinger le tenne, insieme alla *Sonata* op. 4, in conserva, dopo che Chopin glie le aveva mandate nel 1828: e questo fondo è anche oggidì meritevole di attenzione. Nella loro ingenua freschezza queste cinque *Variazioni* che seguono il tema, caratteristico nella sua semplicità e proposto dopo una breve *introduzione* svelta di linea, sono molto gustose, nulla ne turba la spontaneità, nulla vi è di superfluo. Niecks, che le crede come composizione anteriori all'op. 1, trova che nell'ultima variazione, che ha figura di *Walzer* si riscontra l'embrione delle forme cromatiche e delle progressioni serpentine, sviluppate poi esuberantemente da Chopin. Tra i pezzi da *salon* dell'epoca questo è veramente uno di quelli da tenere in nota, avendo anche la praticità di essere accessibile per la media difficoltà a molte persone.

Uguale precisione di disegno si trova nelle *Variazioni brillanti* sopra il *Rondò* favorito " Je vends des scapulaires „ nel *Ludovic* di Hérold e Halévy. Questo lavoro, segnato come op. 12, comparve nel 1833, dedicato alla Signorina Emma Horsford: il *Rondò* stava in un'opera di Hérold rappresentata a Parigi il 16 maggio di quell'anno, lavoro stato, per tratto d'amicizia, completato da Halévy poichè Hérold era morto il 19 gennaio. Huneker dice questo lavoro (X, 3) il più debole

della musa di Chopin, acqua fresca zuccherata alla francese: Niecks era stato meno feroce, aveva trovato leggiadra ed elegante la prima variazione, giocosa ed agile la seconda, melodiosamente serpeggiante la terza, gaiamente dondolante la quarta col brillante *finale*. Tutto il pezzo, debole nell'*introduzione*, che mi sembra di soverchio declamatoria, parmi abbia il carattere di una vera fantasia, scoppiettante di brio: la concezione è completamente diversa da quella che l'epoca sembrava avesse stereotipata. La composizione non è lunga nè difficile, si presta a coloriti varii e delicati, ebbe caldi ammiratori (il Barbedette la preferisce all'op. 2), e potrebbe anche oggidì fare la risorsa di non pochi pianisti eclettici moderni, la virtuosità essendo di buona lega e punto ingombrante.

Del resto è naturale che nel 1833 Chopin variazionando avesse l'aria di gingillarsi dopo che aveva quattro anni prima scritto le *Variazioni* sul tema del *Don Giovanni*, " *là mi darai la mano* ", che rappresentano il più poderoso lavoro del genere per piano a orchestra. Queste *Variazioni*, pubblicate come op. 2 (XII, 2), sono dedicate a Tito Woyciechowski, l'amico costante, fedele di Chopin. Il pezzo scritto in vista dei grandi concerti, ha ampliato il disegno delle *Variazioni* quale era stato stabilito da Herz, Kalkbrenner ed altri, e portato da essi in giro con grande successo. Esso costituisce il vero *pezzo di bravura*: l'impostazione ne è sicura, le risorse ornamentali sono presentate con grande abbondanza. L'*introduzione* ci presenta il tema trattato ad imitazioni dall'orchestra, che poi cede il posto ad una lunga divagazione del pianoforte caratterizzata ora da accenti vibrati ora da diffusi melismi,

ora da progressioni, ora da ricami di terze e di seste sulla frase arpeggiata dal basso. Le quattro *variazioni* che seguono il tema, pur rimanendo ancora nei limiti della sana tecnica di Clementi, che Chopin prediligeva, sono un modello del genere per la vivacità e la chiarezza ritmica: la quinta in *minore* contiene un forte contrasto di drammaticità e di romanticismo: l'ultima, la finale *Alla Polacca,* ricorda a noi italiani la *Vergin vezzosa* dei *Puritani*, è notevole per lo slancio, la varietà, l'eleganza delle modulazioni, i moti eleganti del basso, l'iridescenza dei passi cromatici.

Le qualità esteriori di questo pezzo di concerto furono molto apprezzate e procurarono all'autore interprete successi magnifici: ma sotto la parvenza di una leggerezza che qualche momento diviene vaporosità la composizione ha un valore intrinseco reale e psicologicamente notevole: alla tecnica si aggiunge l'invenzione, che esce completamente dal comune. Così giudicarono parecchi autorevoli critici del tempo, e così sentenziò Roberto Schumann in una poetica recensione della *Gazzetta Musicale di Lipsia*, l'autorevole e temuto organo artistico nel quale Schumann, impugnato il labaro dei *Davidsbündlern*, menava botte da orbo contro i Filistei.

Queste *Variazioni* costituivano, agli occhi di Schumann e fors'anche ad insaputa dell'autore, l'affermazione di una personalità artistica di primo ordine, ed avrebbero dovuto chiamare sopra Chopin l'attenzione di tutto il mondo musicale, se Schumann fosse già stato riconosciuto per il critico acuto e per il compositore solenne, come lo fu di poi; ma il focoso scrittore non era punto ancora l'artista arrivato, e questa

circostanza aumenta il valore e la sincerità dell'omaggio.

Narra dunque Schumann che, in uno dei convegni cogli interlocutori immaginarii dei dialoghi musicali diretti a patrocinare le nuove idee, giunse il collega Eusebio brandendo uno scartafaccio ed esclamando: *Fronte a terra, Signori: ecco un genio!* Quando si lesse sulla musica il nome di Chopin, gli amici si guardarono in faccia domandandosi l'un l'altro: Chopin? questo nome è sconosciuto, chi può mai essere? Appena si cominciò a scorrere il lavoro scrive Schumann che occhi fantastici parevano aprirsi sulla carta e guardare lui, occhi di fiori, di basilischi, di penne di pavone, di giovani fanciulle; ed ecco ad un certo punto le forme divenivano più concrete: pareva di *vedere* il " *là ci darem la mano* „ ondulante per centinaia di accordi: Leporello amiccava facendo segni, Don Giovanni passava avvolto nel bianco mantello, comparivano la vispa Zerlina e l'ingenuo Masetto: le quattro figure perfettamente animate si alternavano davanti allo spirito meravigliato. Da ogni battuta, dichiarava Schumann, traspariva il genio. E caratterizzando una per una ogni *Variazione*, lo scrittore si diffonde a descrivere i personaggi, l'ambiente, le scene anzi gli episodii dell'azione fino alla gioiosa cena, all'apparizione degli spiriti, alla fuga di Don Giovanni.

Schumann vide molto, anzi vide troppo in questa op. 2 di Chopin: d'allora in poi tutto quanto scrisse il polacco gli tornò straordinariamente suggestivo: la *Sonata* in *Si bemol minore* se non fosse stata per la riunione dei tempi, a suo avviso inopportuna ed illogica, non avrebbe avuto altro giudizio. Ma all'entusiasmo Schumanniano

per questa op. 2 conviene fare la tara: l'entusiastica effusione di Schumann, ha scritto giustamente il Niecks, era piuttosto una profezia — sul radioso avvenire dell'artista — che una critica. Fuor di dubbio Chopin seppe sollevare con questo lavoro la *Variazione* ad un livello del quale era discesa a causa dei fabbricatori di paccotiglia musicale, avviandola ad una nobiltà ed efficacia che Schumann comprese e praticò poi in pagine stupende che, se non erano *Variazioni* dichiarate, erano fantasie derivate da un tema unico. Ma il miracolo di dare una vita non effimera al *Pezzo con variazioni*, destinate più specialmente alla virtuosità, nemmeno Chopin poteva farlo. L'Huneker è troppo severo quando scrive che l'op. 2 ha i suoi momenti che abbagliano, ma che la sua parola musicale è inferiore. Sarà più esatto ritenere che le *Variazioni* sul *Don Giovanni* possono rimanere come una composizione di serio contenuto musicale e di ingegnosa tecnica, e così di duplice interesse nella storia della musica strumentale: ma quale arte viva esse non contano più perchè su tutto questo genere è scesa l'ombra. Vi sono in arte forme che ritornano a periodi determinati, come la cometa di Halley: ma la forma della variazione vuota come quella della sofisticazioni fiamminghe nella musica chiesastica è difficile che i posteri la rivedano.

Havvi ancora di Chopin una breve pagina di *Variazione* (X, 86) scritta nel 1837 e che fa parte dell'*Hexamèron*, " grandi variazioni di bravura sulla marcia dei *Puritani* di Bellini, composte per il concerto della Principessa di Belgioioso a beneficio dei poveri, da Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny e Chopin „. Ciascuno di questi pianisti mise in mostra

il suo modo speciale di variare: Chopin scrisse un *largo* di diciotto battute, esponendo la prima parte del tema e ripetendolo alla sesta inferiore sempre appoggiato a larghe terzine ed in un certo punto ad un controcanto del basso. Liszt fece a tutto l'*Hexamèron* l'accompagnamento orchestrale, che non fu però pubblicato.

I Concerti.

I *Concerti* di Federico Chopin sono stati acutamente esaminati da tutti i biografi di Chopin, da Liszt all'Huneker, ed il giudizio concorde li ha dichiarati due gioielli della letteratura pianistica. Naturalmente non bisogna nemmeno qui andare all'esagerazione, come fa l'Hoesick, il quale afferma che la critica musicale rimane anche oggidì soltanto indecisa nel giudicare quale dei due concerti sia esteticamente il più alto, ma che essa ha assegnato loro il primo posto fra tutte le composizioni del genere. Non occorre passare in rivista i concerti scritti nel secolo XIX per vedere chi ha lasciato orme notevoli nel campo del concerto per pianoforte, e per esaminare se altri per un complesso di qualità non possa contrastare il primato a Chopin: ma basta pronunciare un nome per persuadersi che il concerto *sovrano*, dove la linea è incomparabilmente grandiosa ed il genio s'afferma da capo a fondo, dove si sente come l'afflato di un Nume e dove ogni considerazione dell'umanità scompare, altri l'ha scritto, cioè Ludwig Van Beethoven. Però se i due concerti di Chopin sono concerti *principi,* questo è già titolo non iscarso e non passeggero di lode.

Chopin non assurse tanto alto perchè egli anche qui non trovò l'ampia assoluta libertà di movimento che poi rinvenne in tanti altri lavori: Liszt dice che talora la musica di Chopin è frutto più di volontà che di ispirazione: l'osservazione non si adatta a tutti i tempi dei due *Concerti*, ma per taluno non è fuor di proposito, riferendosi a ciò che l'autore dovette fare uno sforzo per circoscriversi entro determinate cornici.

I *Concerti*, come ho accennato, sono due, composti a poca distanza l'uno dall'altro nel 1829 e nel 1830 a Varsavia, ivi fatti udire la prima volta ad un cenacolo di amici, poi in pubblico, e poscia portati a Vienna ed a Parigi: anzi nel viaggio Chopin smarrì la strumentazione del *Concerto* in *Fa minore*, che era cronologicamente il primo, ritardò poi molto a farne fare un'altra, per cui a Parigi venne eseguito, e fu poscia pubblicato, come primo *Concerto*, quello in *Mi minore*, venuto dopo come composizione.

Ma riferendoci al vero stato di cose e cominciando dal *Concerto* in *Fa minore* (XII, 102), dedicato poi alla Contessa Delfina Potocka nata Contessa Komar, quando fu pubblicato come op. 21 nel 1836, esso non contiene alcun ardimento palese di struttura nuova, ma in tutti e tre i tempi (*maestoso, larghetto, allegro vivace*) è omogeneo, poetico, ispirato, ed ha tale costante elevatezza che anche il più fervente apostolo del *sinfonismo* moderno dovrebbe piegare il ginocchio davanti ad una concezione così nobilmente semplice e persuasiva. La fusione della invenzione colla virtuosità è raggiunta abilmente, senza alcun sforzo: l'Elsner, il Würfl, i maggiorenti musicali che lo udirono non risparmiarono gli elogi, e Schumann sentenziò che questo *Con-*

certo in *Fa* non poteva essere uguagliato da alcun altro, e che " doveva rispettosamente toccarsi solo ad angolo colle labbra ", cioè venir baciato colla venerazione che si ha per un oggetto sacro. Liszt, dichiarando che i *saggi* classici di Chopin brillano per rara distinzione di stile, e contengono tratti di alto interesse e di sorprendente grandezza, cita come modello il *larghetto* di questo *Concerto*, che proclama pagina di *ideale perfezione*. " Tutto qui (dichiara Liszt) ap-
" partiene alla più bella maniera dell'autore... Si di-
" rebbe che questo *larghetto* esprime una irreparabile
" disgrazia che piomba sul cuore umano in faccia di
" un incomparabile splendore della natura. Questo
" contrasto è sostenuto da una fusione di suoni, da
" un seguito di mezze tinte, che impedisce a qualsiasi
" urto di venire bruscamente a stonare colla commo-
" vente impressione, mediante la quale la gioia è resa
" melanconica ed il dolore è reso sereno! ".

Belle parole sono queste di Liszt, ma che provano ancora una volta come torna spesso inopportuno il commento intenzionale di una pagina musicale. Che contrasto di dolore interno e di luce esteriore? A ben altro pensava Federico scrivendo questo *larghetto*; l'ispiratrice era la sua Costanza, ed egli non perdeva occasione per suonarle al pianoforte questo *larghetto*, sperando ben chiaro parlassero della sua passione le melodie, i melismi, e gli arpeggi e la serie finale di note doppie.

Tutti e tre i *tempi* del *Concerto* ebbero lodatori entusiasti. Lo Schultz va in visibilio anche per il *finale* in tempo di *Mazur*, e lo trova pienamente armonizzante col carattere melanconico delle due parti prece-

denti e nella sua tristezza e nella *rêverie*, che solo verso la fine cede il posto al bel sereno; veramente tutto questo nel movimento rapido di questo *allegro vivace* coi passi di carattere, e collo scherzoso tema in *La bemolle* (XII, 124), non si vede ad occhio nudo, ma si sa che certe volte i critici hanno occhiali speciali.

Il concerto in *Fa minore* aveva avuto il suo battesimo a Varsavia nel marzo 1830 con successo entusiastico; ivi pure, come sopra ho notato, fu presentato per la prima volta nell'ottobre seguente, alla serata d'*addio* di Chopin il *Concerto* in *Mi minore*. Allorquando poi questo *Concerto* fu varato dal suo autore nelle acque talora procellose di Parigi egli ne fece la dedica a Kalkbrenner, un po' per riverenza, un po' per placare il Nume se egli ancora fosse stato un po' mortificato del garbato rifiuto di Chopin ad iscriversi suo scolaro per tre lunghi anni, un po' per ringraziarlo della graziosa ma ingombrante sua cooperazione all'accademia. La composizione è come di prammatica in tre *tempi*.

L'*allegro maestoso* ha uno sviluppo amplissimo, dicasi pure soverchio, ed alterna il movimento incalzante con un cantabile squisito; alla virtuosità è fatta larga parte, ma la leggiadria costante dei particolari e l'abilità dell'innesto la rendono scorrevole. Il *larghetto* intitolato *romanza* (col quale titolo non è da escludersi abbia l'autore fatta una prima adesione non larvata ai nuovi orizzonti artistici che si disegnavano) è come circonfuso da una mezza luce crepuscolare; io sto coll'Huneker che lo preferisce al *larghetto* dell'op. 25; è difatti meno fiorito di quel mellifluo omaggio alla

bionda Costanza, mentre l'episodio in *Do diesis minore* è nella sua bellezza imperioso finchè il mormorante mistero della chiusa ci riconduce alla soavità primitiva. Quanto al *Rondò* finale col tema alla *Krakovienne* che aveva mandato in sollucchero i connazionali fin dal 1830 esso si mantiene tuttora scherzoso, vago, geniale, genuina musica pianistica che scintilla alla fine come un poliedro luminoso.

Fétis, in occasione dell'esecuzione di questo *Concerto* che Chopin presentò a Parigi dopo tante contrarietà il 26 febbraio 1832, parlò con un entusiasmo straordinario della musica Chopiniana. " Ecco un giovane ", scrisse il critico, " che si abbandona alla sua imma-
" ginazione e che non prendendo modelli ha trovato,
" se non una rinnovazione completa della musica per
" pianoforte, almeno una parte di ciò che invano si
" cerca da tempo, cioè una abbondanza di idee origi-
" nali il cui tipo non si trova altrove nella musica
" pianistica.

" Il *Concerto* di Chopin ha procurato altrettanto
" stupore quanto piacere al suo uditorio tanto per la
" novità delle idee melodiche, quanto per i passi, le
" modulazioni e la disposizione generale dei pezzi. C'è
" anima nei suoi canti, fantasia nei passi, originalità
" dovunque. Un lusso soverchio nelle modulazioni ed
" un cotale disordine nel concatenamento delle frasi ci
" producono talora l'effetto di sentire piuttosto che
" musica scritta una improvvisazione: ma questi difetti
" appartengono all'età dell'artista, spariranno quando
" l'esperienza sarà venuta ".

E Roberto Schumann, più specialmente riferendosi al *Concerto* in *Mi*, quando lo potè leggere per la pub-

blicazione avvenuta nel 1833 dal Probst-Kistner in Germania e dallo Schlesinger in Francia, scrisse:

" Chopin non si mostra scortato da un'armata d'ese-
" cutori: come i grandi maestri egli non possiede che
" una piccola coorte, ma questa gli appartiene in pro-
" prio e fino all'ultimo eroe „. All'indirizzo poi di un giornalista che si era permessa una critica veramente malevola del *Concerto*, Schumann rivolge questa apostrofe: " Si deve profanare questo bellissimo *Concerto*
" dicendo che un giornalista osò sparlarne? Che dice
" mai tutta una annata d'una *Gazzetta musicale* a con-
" fronto di un *Concerto* di Chopin? che valgono dieci
" berrette di redattori in paragone di un *adagio* come
" quello? „.

Il Poirée nel suo recente scritto su Chopin osserva che se i concerti di Chopin conservano un reale interesse didattico essi però non si eseguiscono più in pubblico da molto tempo. L'affermazione non è esatta: i *Concerti* di Chopin non sono affatto scomparsi dai programmi dei più illustri pianisti anche nei nostri giorni: basta per tutti citare la fulgida interpretazione che ne fa Paderewski. Ma siccome essi non sono la parte assolutamente tipica del grande artista così più spesso i concertisti di grido e non soltanto virtuosi presentano altre pagine, e magari tutti i *Preludi* insieme, e perfino una o tutte e due le serie di *Studi*, il che costituisce veramente uno straordinario *tour de force*, quando si ha il coraggio di tentarlo e la fortuna di eseguirlo stando sempre a livello di una interpretazione superiore.

Quello che non ha giovato ai *Concerti* di Chopin è la strumentazione del loro accompagnamento. La ta-

stiera fu per Chopin uno sconfinato territorio: qualunque altro mezzo di espressione armonica riuscì meno omogeneo al suo talento: quindi dovunque e sempre Chopin cerca di sposare al pianoforte un altro mezzo sonoro, si tratti anche della voce umana, il suo lavoro riesce meno efficace, e pecca di squilibrio.

Chopin aveva, alla scuola dell'Elsner, appreso come e anzi meglio di qualunque altro la distribuzione delle sonorità strumentali, e lo studio dei classici l'aveva per tempo illuminato, e graduatamente si era esercitato a scrivere per coro e per istrumenti. Ma non riuscì mai a dosare in giusta misura nemmeno i pezzi da camera per pianoforte con istrumenti, e quando si trattò di orchestra allora vennero i guai. La parte debole dei *Concerti* si trova appunto nello strumentale; l'autore lo sapeva, e non era necessario che il mordace Berlioz, per quanto suo amico, l'azzannasse con questa generica osservazione sul modo di strumentare di Chopin: " Quando suonano tutti si percepisce nulla, " e viene voglia di dire: ma suonate, per carità! " Quando gli strumenti accompagnano il pianoforte lo " fanno solo per inpicciare, e l'uditore ha la tenta- " zione di gridare: ma state zitti, imbecilli, perchè " disturbate! „.

A Chopin, in occasione di alcune prime esecuzioni dei pezzi con orchestra, vi fu chi diede la mano: ciò fece, ad esempio, il suo connazionale Nidecki a Vienna. Quanto allo strumentale dei *Concerti* esso fu rifatto a parecchie riprese. Klindworth negli anni 1867-1868 riorchestrò il *Concerto* in *Fa minore*, e pubblicò dieci anni dopo a Mosca da Jurgenson questo lavoro divenuto quindi proprietà di Bote e Bock di Berlino e de-

dicato a Liszt. Un simile lavoro fece Carlo Tausig circa il *Concerto* in *Mi minore*, pubbiccando il nuovo adattamento da Ries ed Erler di Berlino. Ma sia Klindworth che Tausig furono poco discreti e per poco trattarono in certi punti Chopin con eccessiva disinvoltura: più rispettoso fu un americano, Adamo Minhejmer, nel ritoccare lo strumentale del *Concerto* in *Mi*. Un altro americano, Riccardo Burgmeister, fece un nuovo accompagnamento pel *Concerto* in *Fa minore* ed è di questo che si serve Paderewski.

In una lettera del padre di Chopin, che il Karlowicz riferisce e che sarebbe dell'11 aprile 1835, si parla di un *Terzo Concerto* che Federico avrebbe dovuto terminare. Ma questo *Terzo Concerto* non esiste: e l'allusione paterna è relativa all'*Allegro di Concerto*, op. 46, pubblicato poi nel 1842, e che giusta l'opportuna osservazione del Niecks presenta in parecchi punti il carattere delle creazioni di Chopin di data anteriore.

CAPITOLO TERZO

Composizioni libere.

Le **Polonesi**. — L'illustrazione di Liszt. — Le *Polonesi* di Kosciuszko, Oginski, Lipinski, Mayseder e Weber. — Le *Polonesi* di Chopin. — Le postume. — L'op. 22 e l'*Andante spianato*. — Le altre *Polonesi* — La *Polonese Fantasia*, op. 61.

Le **Mazurke**. — Il diverso carattere delle *Polonesi* e delle *Mazurke*. — L'elemento popolare usufruito da Chopin. — Le prime *Mazurke* manoscritte. — Le quattordici postume. — Rassegna delle altre *Mazurke*.

I **Walzer**. — Il tipo particolare del *Walzer* di Chopin. — I *Walzer* postumi. — Le op. 18, 34, 42, 64.

Le Polonesi.

Polonesi e *Mazurke* sono le composizioni nelle quali la natura musicale di Chopin si effuse durante tutta la sua vita. Lasciando in disparte i primi esperimenti Chopiniani, ai quali ho già accennato, e prendendo ad esame solo le pagine conservate nelle *Opere complete*, la prima *Polonese* che troviamo è quella in *Fa diesis minore* (XIII, 30) che risalirebbe al 1822 (quantunque Niecks ed Huneker lo contestino), l'ultima è la *Polonaise Phantasie*, op. 61 in *La bemolle* (V, 42), edita nel 1846 e dedicata alla signora A. Veyret; — la prima *Mazurka* è nata forse a Szafarnia, la villeggiatura di cari amici presso i quali, adolescente, si recò durante pa-

recchie estati; l'ultima fu tracciata affannosamente sul letto di dolore, e Chopin non potè nemmeno più provarla al pianoforte.

La *Polonese* ha avuto in Liszt un illustratore letterario di prima forza. Il capitolo che la concerne nel libro scritto sopra Chopin è tutto un inno a questa danza nazionale polacca, destinata in origine più all'ostentazione che alla seduzione, curiosamente rivolta a mettere in evidenza la bellezza mascolina ed il portamento cortese dei cavalieri, tant'è che il nome della danza in origine era mascolino (*Polski*).

Liszt, descritto magistralmente l'ambiente della Polonia alla fine del secolo XVIII, spiega l'origine e la significazione di questa *danza*, che piuttosto che ballo era un seguito di movenze e di figure, una passeggiata di numerose coppie di dame e cavalieri che si tenevano per mano e che era guidata dal padrone di casa attraverso le sale, le gallerie ed i giardini del sontuoso castello; a questa immensa sfilata prendevano una volta parte, quali galanti cavalieri, anche primati, vescovi e prelati, e la messa in scena davanti a centinaia di invitati attoniti formava una costante laude del lustro, della fama, della gloria, della ricchezza e del fasto della patrizia famiglia che aveva bandito la festa.

Ai tempi di Chopin questa sorta di parata già era caduta in disuso, e non fu che traverso la storia e la poesia della sua patria (Mickiewicz consacrò alla *Polonese* l'ammirabile ultimo canto del suo poema *Pan Tadeusz*) che egli potè trovare per induzione il segreto dell'antico fascino della *Polonese* e lumeggiarlo colle melodie che la fantasia gli dettava.

E non parmi inopportuno di aggiungere a quanto

Liszt ha scritto che la portata stessa della parola *Polonese* ai tempi di Chopin era stata cambiata. Trasformatasi man mano, e non essendo più vocabolo descrittivo di cerimonie fastose tramontate, la parola *Polonese* era rimasta tipica significazione di quadri intimi e garbati famigliari, talora, ma non sempre, guerrieri di soggetto.

Anzi, pur dandosi il caso anche al principio del secolo XIX che la *Polonese antica* di Kosciuszko fosse talmente legata alla memoria della sua epoca settecentesca da non poter essere intesa senza singhiozzi da vecchie Signore alle quali essa ricordava chissà quali e quante romanzesche venture, l'intonazione però delle *Polonesi* di quel principio di secolo assumeva un carattere grave e dolce ma spesso così afflittivo che le prime note si sarebbero dette quelle di un convoglio funebre. E questo rilievo è del Liszt, che ritorno a seguire nella sua disamina storica della composizione.

Nelle *Polonesi* del Principe Michele Cleofe Oginski, ultimo gran tesoriere del Granducato di Lituania, tutto è impregnato di languore: il ritmo si indebolisce, appare la modulazione come se un corteo solenne e clamoroso diventasse silenzioso e raccolto; queste *Polonesi* ebbero un gran successo.

Un passo ancora, e nella *Polonese* la vita e l'animazione riprendono il loro corso: le *Polonesi* di Lipinski non sono più destinate a segnare i passi degli alti e gravi personaggi, esso si indirizzano a nature giovani, vive, piuttosto occupate di piaceri che di splendori. Mayseder si avanza su questa china: egli non ha più vincoli di sentimento nazionale e finisce per giungere alla civetteria più sbrigliata, al più *charmant entrain*

de Concert: ed egli fa ancora scuola, trova cioè imitatori, che ci sommergono tra pezzi di musica intitolati *Polonesi*, ma che non hanno più alcuna ragione od alcun carattere per giustificare tale appellativo.

Un uomo di genio rese subitamente alla *Polonese* il suo vigoroso tipo, Weber: egli fece della *Polonese* un ditirambo ove si ritrovarono riunite nel loro splendido sviluppo tutte le magnificenze svanite. Per riverberare il passato in una formola che era stata tanto alterata di senso, egli cercò di riunire le diverse risorse dell'arte sua: non cercò di ricordare ciò che doveva essere l'antica musica, accentuò il ritmo, si servì della melodia come di un racconto, la colorì modulando con una profusione copiosa, insomma rinnovellò la *Polonese*.

Liszt inneggia al genio di Weber, ma dichiara che Chopin gli è superiore, tanto per il numero e la varietà dei lavori in questo genere, quanto per il fare che riesce più commovente, nonchè per i nuovi procedimenti d'armonia.

La relazione fra Weber e Chopin nel campo della *Polonese* non è punto così prossima come qualcuno ha voluto dichiarare: essa mi sembra molto disputabile, e chiunque che abbia visto anche solo la più nota delle *Polacche* di Weber, quella in *Mi maggiore*, può persuadersene. Ad ogni modo l'unico lato leggermente analogico sarebbe quello della virtuosità: ed unicamente si potrebbe trovare qualche punto di contatto nella *Polonese* che finisce l'op. 2, nell'op. 3, nell'op. 22, e nella 61. Ma in Weber c'è sempre — ben inteso in questo campo — un elemento di esteriorità, di orpello, che in Chopin non si trova: l'uno

fa di maniera, l'altro lavora per impulso del sangue nazionale; nel genio di Weber manca quell'elemento czeco che si muove animatamente in tutto Chopin.

A Chopin poi bisogna riconoscere il merito di avere successivamente abbracciato il tema della *Polonese* sotto tutti gli aspetti, di averne ricavato tutto quanto vi era di radioso, di scintillante, non meno che di tenero e di patetico. E questo apprezzamento andrò confortando con un rapido esame delle *Polacche* sulla cui autenticità non si è elevato dubbio.

La prima, in *Sol diesis minore*, che ho citata, è ancora una *Polonese* stile Oginski. Dopo una breve entrata (XIII, 30) che forma come un invito, la composizione si svolge regolarmente in parecche figurazioni graziose sempre ritmiche. Il *trio* regolare alla *terza minore* superiore è dotato di molteplici melismi. Questa musica è assolutamente vacua ed inconcludente.

La seconda *Polonese*, in *Si bemolle minore* (XIII, 35) fu composta nel 1826 alla partenza dai bagni di Reinertz, ed è come una carta da visita mandata da Federico al suo compagno Wilhelm Kolberg, per ricordargli i bei giorni passati in quel sito di bagni. Qualche sera prima Chopin era stato al teatro coll'amico, ed aveva sentita la *Gazza ladra* di Rossini, che a quei tempi si dava dappertutto: e Chopin inserì un *motivo* di quell'opera nel *trio* di questa *Polonese* mandata all'amico. Tutto il pezzo si potrebbe dire rossiniano, e, quantunque sia accennato il carattere *dolente* proprio al principio, vi è nella composizione più malizia che mestizia, ed i rapidi arpeggi discendenti ed ascendenti che solcano qua e là il lavoro gli conferiscono una curiosa movenza.

La terza *Polonese* è in *Re minore*, porta la data del 1827, ed in un bell' *allegro maestoso* (XIII, 38) apre veramente la serie delle *Polonesi* descrittive della sfilata omonima. La suggestività di questa e della seguente polacca non si può negare. Dopo un breve cappello di quattro battute, che farà poi da *ritornello*, entra la frase principale tipica e saltellante, e questa, ripetuta due volte, si snoda poi con breve *crescendo* che fa luogo a ricami pianistici brillanti. La parte di mezzo, in *Re maggiore* (XIII, 40), nella calma del movimento e nella ricchezza di modulazione si manifesta oltremodo caratteristica. La *Polonese* non ha chiusa speciale.

Altro quadro nella sua semplice coreografia perfetto è la *Polonese* quarta in *Si bemolle*, che risale al 1828 (XIII, 44). La ricchezza dell'armonia è qui ancora maggiore, specialmente nei bassi nutriti con una ampiezza di disegni che da quell'epoca vengono spesso inseriti nei lavori Chopiniani, producendo pienezza e rotondità di effetti prima assolutamente sconosciuti.

Meno plastica e più cerimoniosa, relativamente un po' ricercata, curata con particolari di imitazioni, di sincopi, di salti originali e di buon effetto è la *Polonese* che segue, in *Fa minore* (e che forma colle due precedenti l'op. 71). La caratterizza (XIII, 50) un senso pronunciato di languore: anch'essa può essere registrata come pezzo rappresentativo: fu composta nel 1829: l'Huneker la proclama la più vigorosa delle tre che fanno corpo.

Tutte le *Polonesi* fin qui citate dovevano essere bruciate secondo il desiderio di Chopin, che condannò al rogo quanto non era pubblicato al momento del

suo decesso: ma non lo furono, e della loro incolumità in fondo dobbiamo saper grado a Giulio Fontana.

Venendo alle *Polonesi* pubblicate, e rinviando a più tardi il cenno sull'op. 3 per violoncello e pianoforte, incomincio dall'op. 22 (XII, 134) cioè dalla *Grande Polonese brillante* dedicata alla Baronessa von Est, che fu una delle sue scolare affezionate. Questa composizione (ultimo lavoro scritto da Chopin per piano ed orchestra), eseguita dall'autore per la prima ed unica volta con orchestra al concerto di Habeneck il 26 aprile 1835 al Conservatorio di Parigi, non è certo fra le più interessanti sotto il punto di vista dell'invenzione: è fatta a girigori, studiata per i contrasti orchestrali che erano sempre un problema difficile per Federico; è un pezzo pianistico a sfaccettature indovinate, con arabeschi graziosi, con capricci di notine che fanno cadenza, leggiere come un soffio. Tolto un breve momento in *Do minore*, nel quale fa capolino una frase indovinata, il rimanente non esce dai limiti della virtuosità elegante, magistralmente trattata nel *solo* che costituisce la *stretta*. Fu il pianista Joseffy che fece rivivere nel 1879 a Nuova York questa *Polonese* che era stata dimenticata: e Saverio Scharwenka ne modificò anche la strumentale. Le debolezze estetiche di questa *Polonese* sono compensate da una pagina iniziale di ispirazione sovrana, dall'*andante spianato* in *Sol maggiore* (XII, 134), aggiunto molto tempo dopo la composizione della *Polonese* e che è di tale freschezza, di tale soavità, di tale purezza di linea che supera qualunque descrizione. Questo *andante* è l'apoteosi del patetico: richiede una abilità speciale di fusione, di suono e di uguaglianza, e nel delizioso $\frac{3}{4}$

(*semplice*) che lo taglia ad un punto, l'uso del pedale è assolutamente proscritto fino alla battuta precedente la ripresa del $\frac{6}{8}$.

Colle due *Polonesi* op. 26, dedicate al suo amico il compositore Dessauer, entriamo in un nuovo periodo. La composizione cessa assolutamente di essere rappresentativa o coreografica che dir si voglia, e diventa espressione viva di profondo sentimento personale. L'*allegro appassionato* in *Do diesis minore* che costituisce la prima di queste *Polonesi* (V, 1) penetra l'intima fibra fin dalla vigorosa iniziale affermazione. Il Niecks dice che la *Polonese* esprime timidità e doglianza, l'Huneker pensa perfettamente all'opposto e si lagna che essa sia al più spesso suonata da persone timide in maniera dolce, zuccherata, quantunque subito si presenti loro imperiosamente il segno *fff*. O perchè non potrebbe essere come la conclusione di un momento psicologico determinante tutta una esistenza, una decisione davanti alla quale cadono gli ultimi dubbi, ed il fervore della passione pronostica lietissimi giorni? Questa spiegazione sarebbe tanto più logica in quanto che il *meno mosso* di carattere passionale finisce la *Polonese* senza il *Da capo* del primo pensiero.

La seconda *Polonese* è in *Mi bemolle minore* (V, 5) e fu chiamata la Siberiana, la *Polonese* della rivolta: dal principio essa spira diffidenza e rancore, giudica l'Huneker, ed il Niecks giura che essa parla di forza fisica e di fiducia in sè stessa, e che è piena di cospirazione e di sedizione. Meno male che questa volta i due valenti commentatori inglesi sono in definitiva d'accordo: e, poichè così è, posso ancora generaliz-

zare e ritenere questa *Polonese* come quella della rivolta umana contro il destino, contro la fatalità alla quale si maledice. Passiamo anche sopra la tinta Meyerbeeriana che si vorrebbe trovare nell'episodio in *Si maggiore* al *meno mosso* (V, 8) e concludiamo che, qualunque sia l'apprezzamento, il substrato musicale di questa e della precedente *Polonese* è veramente potente.

Tipi diversi ci presenta l'op. 40, composta ancor essa di due *Polonesi* dedicate a Giulio Fontana: la prima (V, 12), in *La maggiore*, che chiamarono *La Militare*, sembrava al compianto Rubinstein la pittura della grandezza polacca; la seconda, in *Do minore* (V. 16), quella della caduta della Polonia. La prima è tutta marziale, la luce e l'animazione regnano indiscusse, l'esecuzione deve essere vibratissima, e tale non appare sempre nelle frequenti audizioni. La seconda è più interessante e simpatica, ed il suo contenuto emozionale, nota il Niecks, è più vario. Il Kleczinski vedrebbe in questa *Polonese* la preparazione alla *Polonese* op. 26, n. 1; è lecito non ritenere di tutta evidenza il rapporto, ma ciò non toglie alla vigoria di ispirazione e di sviluppo di questa pagina che in qualche momento ha dei tòcchi addirittura shakespeariani. — A proposito della prima di queste polacche non è senza interesse notare che la storia tanto conosciuta della visione che Chopin avrebbe avuto di una folla di cavalieri armati entrati nella sua camera e l'impressione ricevutane così forte che egli sarebbe fuggito, sarebbe stata determinata non, come si crede generalmente e come scrissero Karasowski e Kleczynski, dalla *Polacca* op. 53, ma da questa op. 41, n. 1; così

almeno assicurò a Niecks il pittore polacco Kwiatowski, compaesano ed amico di Chopin, del quale fece parecchi ritratti e schizzi compreso l' estremo, quello sul letto di morte.

Per la *Polonese* op. 44 in *Fa diesis minore* (V, 20), dedicata alla Principessa Von Beauvau, nata Contessa Komar, non si sono sentite che voci ammirative; Liszt in ispecie ne è entusiasta, e la proclama una delle più energiche ispirazioni di Chopin. Secondo Liszt questa *Polonese* è una fantastica evocazione, il racconto di un sogno-poema, fatto ai primi chiarori di una grigia alba invernale. Le impressioni e gli oggetti si succedono con incoerenze e transizioni strane: sono visioni inattese di guerra e di pace campestre, battaglie e soste, periodi di gelido spavento e momenti di deliziosa soavità: la scena è incomparabilmente nuova e grandiosa e Liszt ne descrive le fasi; l'arte del colore sulla tastiera ha qui un segnalato trionfo: lo strumento deve sparire sotto le dita dell'artista dominatore assoluto, la menoma incertezza, o la più piccola debolezza di interpretazione sfigurerebbe questa pagina potente, imperiosa, che ha poche rivali nel repertorio dei pianisti.

Gloriosa, piena di luce, inno di armati vincitori si presenta la *Polonese* in *La bemolle maggiore*, op. 53 (V, 32), dedicata al banchiere Augusto Leo, un mecenate ben noto degli artisti dell'epoca. Questa *Polonese* notissima è commentata e portata a cielo con entusiasmo d'apostolo del Kleczynski, ma non c'è chi non l'abbia sentita da una infinità di concertisti, pochi dei quali per verità ne intendono il senso, stando paghi e fieri di superarne le difficoltà e specialmente

di *bravare* il famoso passo d'ottave nel basso. Con questa composizione la *Polonese*, dopo aver spaziato fuori del suo campo, è restituita al suo ufficio di magnificare i personaggi, anzi è elevata a quello di cantare i trionfi come facevano i bardi antichi ed i poeti medioevali.

È peccato che questa magnificenza non sia rimasta l'ultima parola del maestro in argomento: Chopin invero pubblicò ancora una *Polonese-Fantasia*, op. 61, (V, 42) in *La bemolle maggiore*, che non regge al confronto delle due ultime che abbiamo testè notato, quantunque Kleczynski la decanti come pensiero grande e trionfale, protesta contro la malattia, contro la debolezza del corpo che alberga ancora l'anima che si sente forte. L'idea madre di questa composizione sarebbe quella di dimostrare le sofferenze, la caduta ed il prossimo trionfo del popolo polacco: ma questo concetto è nascosto sotto una forma troppo vaga ed il lavoro appartiene a quell'ultimo periodo che ci appare come dominato da una febbrile ansietà non sempre concludente.

Alla generazione abituata al realismo di Riccardo Strauss, osserva però l'Huneker, la *Polonese-Fantasia* può parere vaporosa, idealistica ed anche nuova. Al postutto è un altro lato del pensiero Chopiniano che la *Polonese-Fantasia* ha rivelato, e sotto tale aspetto è interessante anche questa che Listz dice " pittura poco " favorevole all'arte come quelle di tutti i momenti " estremi, di tutte le agonie..... di tutto ciò che riduce " l'uomo a non essere più che la preda passiva del " dolore! ".

Le Mazurke.

“ Salute a Voi, perle della più pura acqua! Salute
“ a Voi, che siete le più preziose gemme della corona
“ del nostro Maestro! Non di grandi dimensioni, ma
“ ricche di contenuto, vere pietre preziose dalle quali
“ il sole del genio spicca mille luccicanti colori e
“ scintille! Salute a Voi, incantevoli *Mazurke*! Nu-
“ merose sono le opere di Chopin....., ma se tutte
“ fossero destinate a perire, e non si salvassero che
“ le *Mazurke*, da esse sole la figura dell'autore sorge-
“ rebbe così grande come l'ammiriamo nella totalità
“ dell'opera sua. Il libro delle *Mazurke* è una inesau-
“ ribile sorgente di poesia: quasi ognuna di queste
“ opere è lavoro magistrale.... „

Con tali entusiastici accenti il Kleczynski inizia quelle pagine del suo libro (*Chopins Grössere Werke*) che parlano delle *Mazurke*; però il critico si affretta a dichiarare — e la riserva non è affatto inutile — che questo suo inno non si riferisce a quelle fra le *Mazurke* di prima gioventù che furono pubblicate dopo la morte del compositore, e che Chopin non voleva venissero offerte in pasto alla pubblica curiosità.

Prima di venire a discorrere partitamente delle numerose *Mazurke* di Chopin non è inopportuno notare con Liszt che il carattere della *Mazurka* è completamente diverso da quello della *Polonese*: è un' altra atmosfera quella dove questi frutti dell'ingegno Chopiniano maturano, siamo in un ambiente diverso nel quale le tinte pallide, delicate, tenere prendono il

posto del colorito ricco e vigoroso. Alla significazione sintetica unica e concorde di tutto un popolo succedono impressioni individuali che si mutano continuamente. L'elemento femminile ed effeminato non è più tenuto in una penombra alquanto misteriosa, ma prende posto in prima linea alla piena luce del giorno, anzi acquista tale importanza che gli altri fattori spariscono per fargli posto, od almeno non servono che di accompagnamento. Il che però, a mio avviso, va inteso con parsimonia, perchè certo l'osservazione non s'adatta ad alcune *Mazurke* particolarmente obbiettive, o di carattere pittorico oppure quasi leggendario che troveremo cammin facendo.

In Polonia la *Mazour* non è solamente una danza, è una poesia nazionale che sotto il velo trasparente di una melodia popolare trasmette fasci di patriottici sentimenti. Le *Mazurke* di Sombrowski e di Chopicki ebbero tutta una storia di vibrante nazionalismo e furono memorie che fecero battere migliaia di cuori. Ma oltre questi sentimenti altri ne identificava e ne rappresentava la *Mazour* coi canti che voci fresche e sonore spessso intonavano; esprimeva cioè il piacere dell'amore e la malinconia della miseria (d'onde nasce il bisogno di *rallegrare la miseria* " ciezye bide "), sintetizzava le impressioni che l'uomo riceve di fronte agli spettacoli della natura.

Chopin con raro intuito si giovò dei frutti di questa ispirazione popolare, e vi aggiunse tutte le risorse del suo gusto, del suo stile, del suo lavoro: così che le *Mazurke* diventarono più che qualunque altro genere di composizione le tele sulle quali egli disegnò ed espresse centinaia di quadri, di allusioni, e ricordò

slanci spontanei, preghiere, entusiasmi, scene di ogni genere: la *Mazurka* di Chopin è un vero microcosmo che si muove sotto il ritmo ternario della danza tipica nazionale.

L'elemento popolare non appare ancora nelle due *Mazurke* di Chopin, che prime vennero a conoscenza del pubblico nella primavera del 1825, cioè in quella in *Sol maggiore* (XIII, 2) ed in quella in *Si bemolle* (XIII, 3). Queste due pagine circolarono probabilmente manoscritte (tanto è che figurano tra le opere postume), interessando assai quanti avevano già gli occhi aperti sul trilustre autore: qualche ipercritico ne rilevò l'ingenuità della scrittura musicale e lo spregio delle regole armoniche, ma la maggioranza rimase bene impressionata dalla vivacità e dalla grazia delle due composizioni. L'unica particolarità della *Mazurka* in *Sol* sta nell'intervallo di *seconda minore* fortemente accentato (a partire dalla seconda misura) prima ogni quattro e poscia dopo due battute: il *trio* è infantile ed ha una sola parte. La *Mazurka* in *Si bemolle* è tutta composta di ripetizioni di periodi di quattro battute. Nessuna indicazione di tempo, nessun segno di colore si trova in queste *Mazurke*, nella seconda non havvi alcun cenno di pedale.

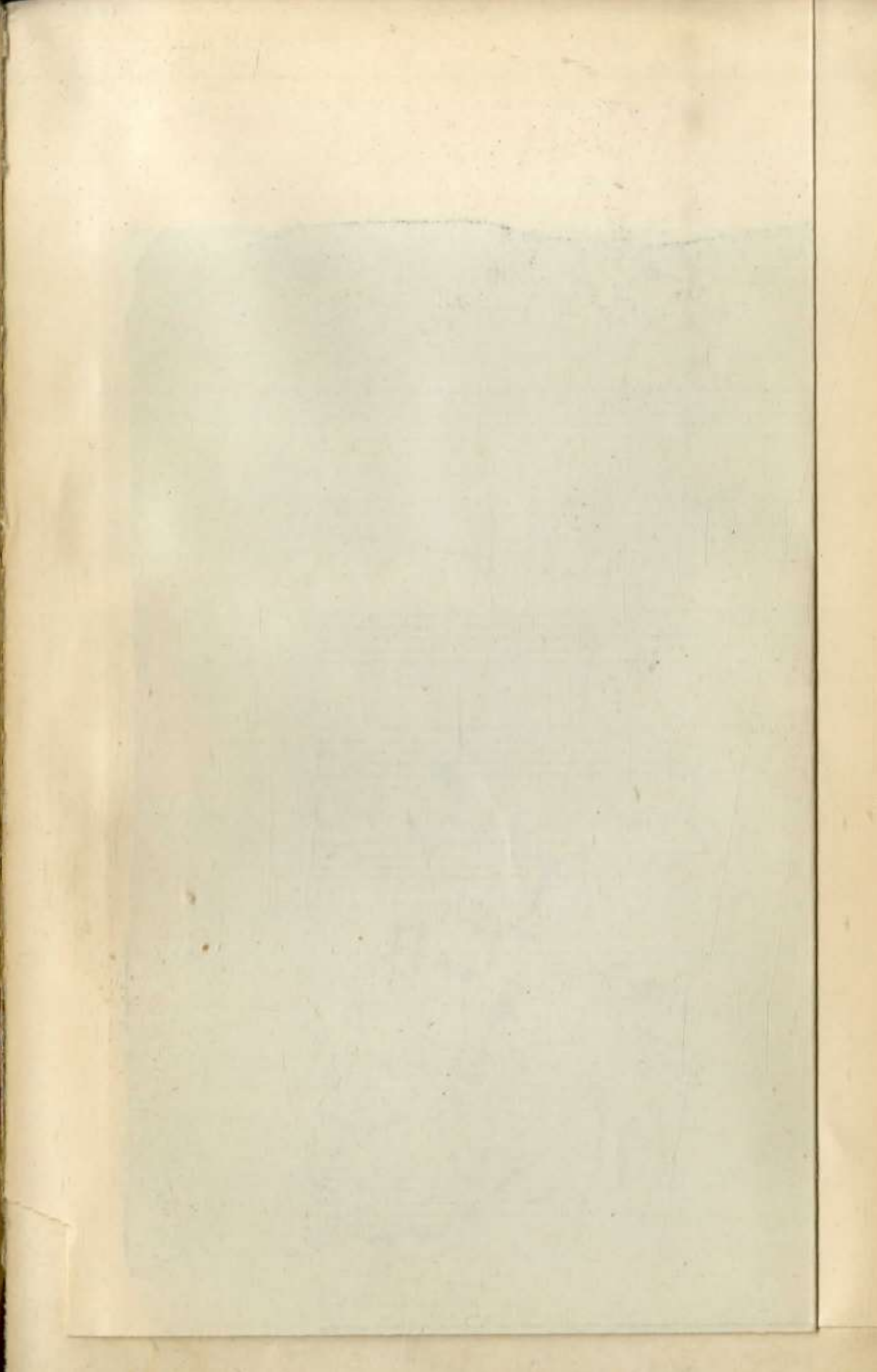
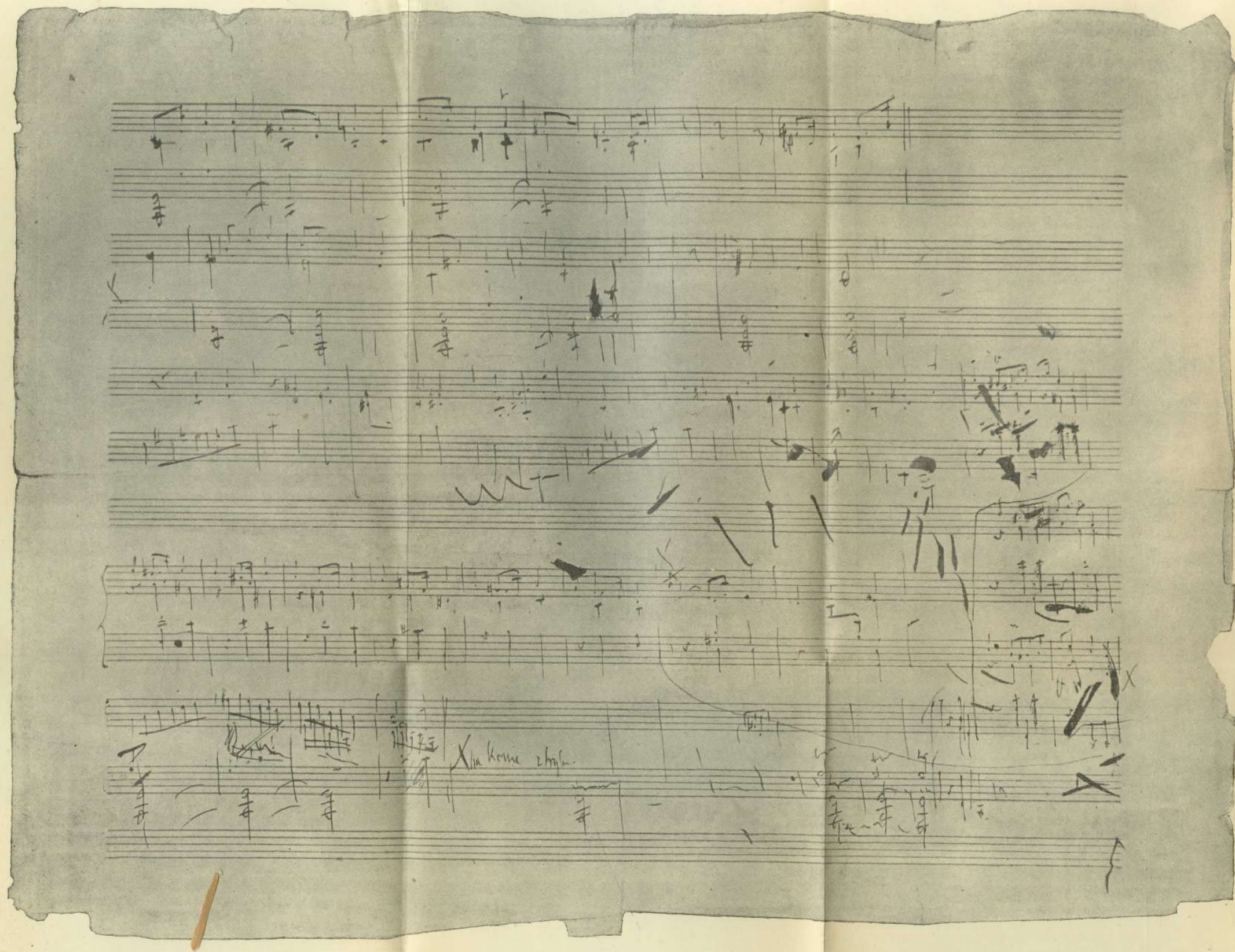
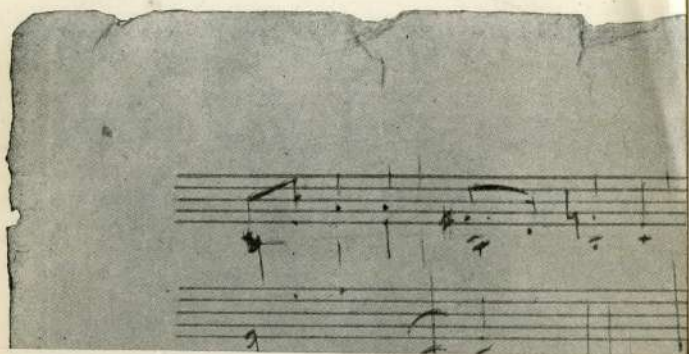
A queste due seguono, pubblicate ugualmente come *postume*, altre dodici *Mazurke* di varie epoche: e basta scorrerne il contenuto per convincersi che, meno due o tre eccezioni, se l'autore non le aveva messe in giro, aveva le sue buone ragioni, perchè parecchie di esse peccano per iscarsa originalità, altre sono troppo affini a consorelle rese di pubblica ragione quando Chopin era in vita. Quattro di queste *Mazurke* sono

staccate, otto si trovano in due fascicoli che il Fontana ha numerato come op. 67 e 68.

Diamo una breve occhiata alle *Mazurke* staccate La prima, in *Re maggiore* (XIII, 10), risale al 1829 od al 1830: non vi trovo altra particolarità che l' anomalia di periodi ritmici irregolari nella seconda parte, e la brusca interruzione del *trio* alla tredicesima battuta per ritornare con un movimento di scala cromatica saltellante discendendo al primo tema della *Mazurka*.

Lo stesso Chopin giudicò forse queste bizzarrie così poco interessanti che le corresse, elaborando nel 1832 la stessa *Mazurka*, e facendone così una seconda (XIII, 12) preceduta da una entrata di quattro vigorose battute, cambiata ed arricchita nella seconda parte, trasportando all' ottava alta le prime otto battute del *trio* che conchiuse meno capricciosamente. La terza delle *Mazurke* postume staccate è in *Do maggiore* (XIII, 14) e fu composta nel 1833: non ha, come non hanno le due precedenti, indicazione di movimento, presenta nella prima parte un giro armonico notevole ed un cotale sapore campestre nel *trio* che è curiosamente accompagnato. L'ultima di queste *Mazurke* separate postume riscatta la mediocrità delle tre precedenti, è in *La minore* (XIII, 16), dedicata ad Émile Gaillard e meritava, unica fra le compagne, di essere salvata dal rogo desiderato dall'autore. Vero è che la sua portata è un tantino quella del *Walzer* op. 34, n. 2 (IX, 16), che però è più puro e semplice di linea, ma ciò non toglie alla intensità di sconsolata afflizione leopardiana che questa *Mazurka* presenta. La lamentazione comincia alla nona battuta, dopo che per

due volte sopra tre tipici accordi che formano dolce armonia si è svolta una breve frase del basso, piena di pianto e di rassegnazione, due volte ripetuta. Segue un lungo pensiero *in maggiore*, esposto con ottave procedenti per intervalli quasi sempre uniti: finita questa carezza riprendono i tre accordi sospiranti, riprende la nenia del basso, e poi sopra un lungo trillo dalla tonica due voci nel centro disposte prima in terza poi in sesta ci anticipano quell' emozione che proveremo, sentendo un giorno l'*Addio del passato* di Violetta nel capolavoro Verdiano. Questa pagina è un vero capolavoro: l'hanno sentito in molti e sarebbe assai interessante studiare l'influenza che questa *Mazurka* ed il *Walzer* in *La minore* hanno esercitato nella musica moderna con quelle ottave centrali moventisi per grado, influenza, alla quale non si è nemmeno sottratto Sibelius, come appare dalla *Valse triste*, op. 44.

Sotto il numero d' op. 67 e 68 sono state riunite, come sopra si disse, le altre otto *Mazurke* postume di Chopin, parecchie delle quali si potevano caritatevolmente lasciare a dormire. Le *Mazurke* op. 67 sono due del 1835, una del 1846, una del 1849. La prima, in *Sol maggiore* (XIII, 18), ha un curioso carattere Tirolese: se non nell'idea, nella struttura porta il nostro pensiero alla Tirolese che Rossini fa ballare agli Svizzeri nel *Guglielmo Tell*; la seconda, in *Do maggiore* (XIII, 20), di due sole parti, l'una trascinata, l'altra brevissima, abbisogna di molto chiaro oscuro; si poteva dimenticare. Quella del 1846, in *La minore* (XIII, 22), fa numero colle altre, ma nulla di più: l'ultima, del 1849, in *Sol minore* (XIII, 24), indicata

Fac-simile dell'autografo della Mazurka in *Do maggiore* (primo abbozzo) op. 56, n. 2.

cantabile malgrado il segno metronomico di 144 alla semiminima, è una pagina evidentemente stanca, eco di altri tempi.

Le *Mazurke* dell'op. 68 sono di varie epoche, del 1827 cioè, del 1830 e del 1849.

La più notevole è la prima (XIII, 4), in *La minore*, detta dell'*usignuolo*, e che risale indubbiamente al 1827. Essa pare imitare il canto di quell'uccello nella prima parte melodiosa e semplice; nella seconda *un poco più mosso* spira la poesia di una serata estiva; le tinte armoniche sono delicate in questo riflesso delle sensazioni di Szafarnia. Non si comprende propriamente come questa *Mazurka* non sia stata pubblicata vivente Chopin, a meno che egli, delicatissimo di sentimenti, la conservasse gelosamente come uno dei ricordi nei quali la sua mente amava rifugiarsi onde riposarsi dal chiasso Parigino e dalla roteante società che in casa Sand gli toccava subire. — Quadretti campestri assai efficaci sono le altre due *Mazurke* di questa opera 68, che rimontano al 1830; quella di *Do maggiore* (XIII, 8) ci presenta un'allegra brigata che balla in una festa campestre e cionca al suono dei mandolini e dei contrabassi; quella in *Fa maggiore* (XIII, 6) un po' più moderata di movimento riproduce un coro di mietitori, alternato nel *trio* dai suoni della zampogna e del piffero.

L'ultima pagina dell'op. 68 è straziante, essa forma come un penoso tentativo di *Mazurka* tracciata dall'autore e che egli non potè più nemmeno provare al pianoforte. Questo *andantino* in *Fa minore* (XIII, 29) non soltanto non ha nulla di aspirazione elevata, come vorrebbe avere l'*Ultimo pensiero* che attribuiscono a

Weber, per quanto l'autenticità ne sia discussa, e come ha indubbiamente la pagina immortale del Quartetto op. 135, che fu l'estremo verbo di Beethoven: qui non troviamo che la stanchezza, la cecità, il dubbio, lo sconforto della penultima ora del grande e travagliato artista.

Siamo giunti finalmente alle *Mazurke* che formano il repertorio per così dire ufficiale di Chopin, che cioè furono pubblicate lui vivente e col suo consenso: esse sono quarantatrè di numero, riunite (meno una che sta da sola) in undici opere.

Cade qui in acconcio osservare, relativamente alle prime diciassette *Mazurke*, che formano lè op. 6, 7, 17 e 24, che esse sono corredate dalla indicazione metronomica, la quale veramente segna un movimento quasi sempre più rapido di quello che è nell'uso: nelle successive tale indicazione non si trova più, come non si trova più quella del *rubato*, Chopin avendo cessato di notarlo, constatando forse che di detto *rubato* non punito dalle leggi si abusava da molti che eseguivano la sua musica. Ma costantemente Chopin appare molto accurato nel segnare il *legato*, al quale egli teneva essenzialmente, formando base del suo modo di suonare, ed anche nel precisare i *piani*, i *forti*, gli *sforzando* e spesso il *sotto voce* e la *mezza voce*, e le legature che poi diedero origine (specie per le *Ballate*) a tante dispute. Essenzialmente Chopin temeva dei suoi esecutori contemporanei, la sua maniera essendo nuova e spesso agli antipodi dal convenzionalismo meccanico del tempo; cosa direbbe oggidì il grande Maestro se potesse alzare la voce contro il modo stranissimo, col quale artisti anche di

un certo valore pretendono interpretarlo, lumeggiando i suoi lavori nel modo il più strambo barbaro ed inatteso onde tirare l'applauso?

L'op. 6 comprende quattro *Mazurke*, offerte in omaggio alla Contessa Paolina Plater, che fu una delle protettrici del compositore fin dal suo arrivo a Parigi. I commentatori trovano nelle *Mazurke* dell' op. 6 largamente espresso l' elemento villereccio, dal quale l'autore attinse tanta ricchezza di materiali. E notano nella prima pagina in *Fa diesis minore* (III, 1) la formola della terzina ripetuta spesso in principio di battuta, ripetizione che imprime un carattere di testarderia nel ballare malgrado i crucci, il che è proprio del contadino. Nella *Mazurka* seguente in *Do diesis minore* (III, 3) gli illustratori sentono susurrare i contrabassi, poscia il violinista propone le otto battute della sua rozza melodia: segue un altro canto ingenuo e poi la zampogna invita a danzare, e torna il contrabasso, ed alla fine il *rubato* ci farebbe vedere il contadino un po' alticcio e bisognoso di tenere espressioni.

Non seguirò naturalmente queste più o meno fantastiche descrizioni a proposito delle altre *Mazurke* a cominciare dalla terza in *Mi maggiore* (III, 5), ancor essa descrittiva di una cavalcata nuziale di contadini, originalissima per la ricchezza, la varietà delle idee, gli accenti, impressione veramente sentita di scene alle quali l'autore assistette in campagna presso gli amici. L'op. 6 si chiude con uno squarcio in *Mi bemolle minore* (III, 7), una specie di versetto d'organo, con lungo pedale di tonica, che appena si muove lentamente nella seconda parte: questa breve ricercata

ha un carattere di misticismo quasi unico fra tutte le *Mazurke* di Chopin.

Al Signor Johns, distinto dilettante della Nuova Orléans, Chopin fece un presente ancor più ricco di quello fatto alla Contessa Plater coll'op. 6, dedicandogli l'op. 7, composta di cinque *Mazurke*, che sono altrettante vignette molto varie.

La prima, *Vivace*, in *Si bemolle maggiore* (III, 8), è il *Mazour* elegante che si balla nei saloni di Varsavia: poche sono le inflessioni di movimento, tutto è strettamente ritmico: il *trio* è un semplice *refrain* di otto battute sopra la ripetizione di una quinta sospensiva. La seconda, in *La minore* (III, 10), ci riconduce ai tranquilli e modesti ambienti: è delicata nella prima parte, interrogativa nella seconda, finchè avvia poi in *maggiore* il discorso musicale, con una sapiente mobilità di bassi. Entriamo nel regno del fantastico od almeno del misterioso colla terza *Mazurka* in *Fa minore* (III, 11): ma il misterioso non dura oltre la mormorazione del basso e la prima frase quasi rude, poscia la pagina si snoda con disinvoltura per tornare al tema primitivo. Nella quarta, in *La bemolle maggiore* (III, 14), tutto è calmo e dolce; magnifica la modulazione in *La naturale maggiore*, che giunge inaspettata. Chiude in *Do maggiore* (III, 15) un abbozzo di poche battute che è come una specie di saluto, un giulivo complimento colla risposta precisa alla dominante, e che può ripetersi allegramente *senza fine*.

Delle quattro *Mazurke* formanti l'op. 17, dedicata alla signora Lina Freppa, l'ultima è la più nota, ed a suo riguardo è corsa la storia del *Piccolo Giudeo*. Le precedenti di questa serie sono meno tipiche, sia

quella in *Si bemolle* (III, 16) che comincia con un andamento marziale, e poi diventa danzante passando in *Mi bemolle*, sia quella in *Mi minore* (III, 18) che Niecks vorrebbe battezzare " *La domanda* „ per il suo carattere strano di indecisione, qualità non minore nella seguente in *La bemolle* (III, 20), molto diligentemente condotta con modulazioni ed armonie studiate. Ma la quarta (III, 22) è notissima ed il titolo corrisponde a quanto narra lo Szulc nel libro degli aneddoti Chopiniani: si tratta di un povero ebreo che si ferma a bere in una taverna per allontanare la malinconia: il tapinello ha una idea fissa e chiede come automaticamente all'oste: *ma cosa è ciò?* Passa una gaia comitiva di contadini che vanno in festa sui cocchi coi cavalli bardati e colle tintinnanti sonagliere, però il beone per poco si svaga, e continua a trincare ed a ripetere: *ma cosa è ciò?* La *Mazurka* svanisce sull'accordo di sesta.

La piccola *suite* di *Mazurke* op. 24, dedicata al Conte di Perthuis, aiutante di campo di Luigi Filippo, si compone ancor essa di quattro numeri. Apre la serie una delle *Mazurke* più facili di Chopin anche pel suo movimento indicato *Lento*: essa è in *Sol minore* (III, 25), e la si ode assai spesso. La seconda pagina, in *Do maggiore* (III, 26), *allegro ma non troppo*, ci presenta (nota l'Huneker) con una strana miscela di tonalità il modo lidio ed un modo ecclesiastico medioevale, solo il *trio* è occidentale: la condotta della *Mazurka* è magnifica sia quando il basso canta, sia quando si dilegua lentamente il ritornello, che, sempre a detta dell'Huneker, ricorda il canto del barcaiuolo russo non una sola volta utilizzato da Tschaikowsky.

Segue una strofa danzante in *La bemolle* (III, 29), ben disegnata nella seconda parte e con tanto di relativa coda: e poi chiude la *suite* una delle più variate e colorite pagine la *Mazurka* in *Si bemolle minore* (III, 30), che dopo ingegnose trasfigurazioni della prima idea, finisce romanticamente in una dolente nenia.

Anche nell'op. 30 che vien dopo, e che è stata offerta alla Principessa di Wurtemberg, nata Principessa Czartoryska (i titoli nobiliari non iscarseggiano nelle dediche), l'ultima delle quattro *Mazurke* è la più originale e nuova. La prima in *Do minore* (III, 34) è come una invocazione lamentosa con molto sfarzo di armonia: la seconda, che il Kleczynski chiama *il Cuculo*, è in *Si minore* (III, 35), si stacca con vivacità, e poi rappresenta come il trionfo della *progressione*; nella terza, in *La bemolle* (III, 37), il tipo è quello di una danza cosacca con grandi contrasti di *ff.* e di *pp.*, la seconda parte divaga poi curiosamente con modulazioni continue, sulle quali si stendono ad un certo punto nella parte mediana le note dell'accordo di *Mi minore*. L'ultima, in *Do diesis minore* (III, 40), ha il carattere rapsodico di una leggenda, che un bardo accompagna, pizzicando un gigantesco liuto, e narrando storie che avrebbero del sovrannaturale ove non intervenisse (III, 41, quart'ultima battuta) una stupenda frase a palesarci che l'essere che si esalta e soffre, appartiene all'umanità; dopo il quale episodio la rapsodia ricomincia, chiudendo poi con una specie di *stretto* discendente con artifizii armonici magistrali.

Sto coll'Huneker nel ritenere popolare di tipo la quaterna di *Mazurke* segnata op. 33 e dedicata alla

Contessina Mostowska: la popolarità però è assai relativa nella prima, in *Sol diesis minore* (III, 44), che non ha bisogno di commento, e nella seconda, in *Re maggiore* (III, 45), molto scorrevole ed alla quale la Viardot-Garcia ha adattato la voce. La terza, in *Do maggiore* (III, 49), ha una proposta di poche battute che Meyerbeer qualificò l'*epitaffio dell'idea*, e che fu causa di una lieve disputa fra lui e Chopin a proposito del ritmo. La quarta, in *Si minore* (III, 50), nella bizzarria del suo largo sviluppo ha originato una infinità di strambi programmi di commentatori. Lo Zelenski scrisse un umoristico poema domestico sopra questa musica, l' Ujejewski ha immaginato come guida *Il dragone*, la storia in versi di un soldato che corteggia una serva d' osteria. E l'invenzione dei chiosatori non ha limite; però anche senza spiegazione questa *Mazurka* è geniale, elegante, e giustifica la larga simpatia che hanno per essa le persone di gusto.

Se dovessi pronunciarmi a proposito dell'ultima quaterna di *Mazurke*, quelle che formano l' op. 41, dedicata a Stefano Witwicki, suo amico, poeta che gli fornì parecchie liriche da musicare, darci la preferenza alla prima in *Do diesis minore* (III, 55), con quella scala tonale esotica al principio, colla persistenza del tema che viene scomposto e gira per le varie voci, con quella forte accentuazione ritmica. Questa *Mazurka* una lettera di Chopin ci palesa essere stata composta a Nohant nel 1839 insiema alla terza ed alla quarta della raccolta, la terza, in *Si maggiore* (III, 60), molto decisa d'andamento ed ardita di modulazione, la quarta, in *La bemolle* (III, 62), se non profonda di sentimento però piacevole e decorativa, e che meglio figurerebbe

tra i *Walzer*, avendone l'indole. La seconda, in *La minore* (III. 59), fu composta a Palma di Majorca: è un *andantino* melanconico, che nella seconda parte si anima, ed è come dominato da una sola nota, da un *Re diesis* insistente che risuona come un accento profetico di sventura.

Abbiamo ancora da passare in rapida rivista quattro gruppi di tre *Mazurke* cadauno, più una *Mazurka* isolata.

Naturalmente coll'op. 50, dedicata a Leono Smitkowski, lo *smilzo* amico suo, cominciamo ad avviarci verso il periodo nel quale gli atteggiamenti non sono tutti nuovi e nel quale ritroviamo non infrequenti analogie con lavori anteriori. Però di tempo in tempo incontriamo ancora la pagina che si impone fortemente alla nostra attenzione, e talora la pagina maravigliosa. Così in quest'opera 50 la pagina meravigliosa è la terza *Mazurka*; la prima, un *vivace* in *Sol maggiore* (III 64), è spigliata e gaia, ha una grande mobilità del basso che spesso anche canta; la seconda, in *La bemolle* (III, 66), appare un po' manierata per quanto ritmica e precisa nel trio; ma la terza, in *Do diesis minore* (III, 68), è quanto di più elegante nuovo e geniale si può immaginare. È ineccepibile il rilievo di ricordanze Bachiane fatto dal Lenz, e questo spiegherebbe un po' l'eccezione di poca spontaneità sollevata da Huneker: ma spira fin da principio tale una soavità, c'è tale un alito di freschezza susseguito da un discorso musicale continuo, che l'attenzione non viene mai meno un momento, e che tutto il quadro si presenta omogeneo: l'insieme, ripeto, è una meraviglia, e non si comprende perchè questa *Mazurka* sia fra le meno note.

Alquanto sbiadita nel complesso è la triade successiva, l'op. 56, dedicata alla signora G. Maberly, perchè il contenuto musicale è forse meno notevole della virtuosità. La prima *Mazurka* (III, 72) è in *Si maggiore* con varie escursioni in *Mi bemolle* ed in *Sol maggiore*, scritta con notevole abilità, rafforzata verso il fine specialmente da tratti di note doppie, ma nulla dice di speciale. Nella seconda *Mazurka* (III 77) in *Do maggiore* Huneker ravvisa da principio un senso di contadinesca bonomia, che si dilegua allorchè il basso propone una serpeggiante frase in *La minore*, che dopo qualche interruzione riprende in *Do* e si presenta armonizzata a tre parti. La terza *Mazurka* in *Do minore* (III, 79), ha particolari distinti, la chiusa è trattata con disinvoltura, ma non modifica l'impressione generale che questa terna, come osserva Huneker, sia scritta piuttosto colla testa che col cuore.

Le due ultime terne diminuiscono ancora d'importanza. La prima terna, l'op. 59, che non è stata dedicata, consta di una *Mazurka* in *La minore* (III 84), un po' trascinata e mediocremente simpatica, malgrado le trovate che l'Huneker rileva, di un'altra in *La bemolle* (III, 88), i cui spunti non mancano di nobiltà ma sono troppo artificiosamente sviluppati, e di quella in *Fa diesis minore* (III 90) che ci riconduce ai tempi migliori, e per il *pathos*, la delicatezza, la moderata malinconia l'Huneker giudica debba essere classificata fra le migliori. L'op. 63, dedicata alla Contessa Laura Czosnowska, contiene l'ultima terna e fu pubblicata nel settembre 1847. Se vi ha una osservazione generica da proporre su queste ultime *Mazurke* questa è che tanto la prima in *Si maggiore* (III, 94) che la seconda

in *Fa minore* (III, 96), accennano ad un ritorno dell'autore verso una maggior stabilità tonale, e che la terza (III 98) in *Do diesis minore* non smentisce questa tendenza: è notevole in questa terza un breve tratto di canone all'ottava verso il fine.

Il volume di Breitkopf ed Haertel si chiude con una *Mazurka* in *La minore* (III, 100) di medie proporzioni, che non ha dedica nè data, ma è assai notevole: specialmente la melodia centrale *in maggiore*, portata in ottava dalle due mani, sprigiona nella sua semplicità il fascino delle più attraenti pagine del maestro.

I Walzer.

Del *Walzer* Federico Chopin ebbe concezione meno larga e certo meno varia che della *Mazurka*: ad ogni modo si provò più tardi nel campo del *Walzer* che in quello della consorella, malgrado la loro affinità.

I primi *Walzer* di Chopin invero (uno in *Si minore*, l'altro in *Mi maggiore*) non daterebbero che dal 1829, e fu solo a Parigi che egli si dedicò a questo genere.

Il tipo del *Walzer* Chopiniano non arieggia per nulla il Viennese; dai celebri *Walzer* di Schubert, ad esempio a quelli di Federico Chopin, corre un mondo, come vi è un abisso, manco a dirlo, dai *Walzer* del polacco a quelli di Strauss, Lanner e compagnia. Gli editori Viennesi tenevano unicamente a quest'ultimo genere e quando Chopin offerse di scrivere dei *Walzer* si sentì mettere per prima condizione dai signori editori che i suoi prodotti dovessero essere correnti, cioè foggiati

alla guisa di quelli di Strauss e compagnia. Ma Chopin alla produzione forzata non era adatto, egli non si sentiva di scrivere per far ballare, e la corda della spensierata allegria non si ritrova mai nelle opere sue: quindi per le strettoie editoriali quella volta non passò.

Otto *Walzer* furono licenziati da Chopin alla pubblicità: aggiungendovi i sette che volle ricavare Fontana dai manoscritti inediti, abbiamo un totale di quindici composizioni del genere. Di esse in generale non si tiene molto caso, sempre, s'intende, in proporzione del resto: lo Kleczynski non le segna nemmeno fra le *grössere werke*, delle quali ha inteso spiegare il modo di interpretazione.

Cronologicamente i primi *Walzer* sono i due citati, uno dei quali fa parte dell'op. 69, secondo la bislacca numerazione del rimestatore Fontana.

Il *Walzer* in *Si minore* (XIII, 66) non è gran cosa: consta di tre idee un po' uniformi e ripetute a dovizia, nessuna delle caratteristiche di Chopin vi si trova neppure adombrata: l'autore aveva le sue buone ragioni per tenerlo in portafoglio. Fontana ha messo questo *Walzer* con un altro in *La bemolle* (XIII, 67) che è datato dal 1836 onde formare l'op. 69; questa pagina è dichiarata *lento* quantunque il metronomo segni 138 alla semiminima (il che farebbe supporre che a quel tempo il *Walzer* normale fosse un turbinìo): anche qui abbiamo tre idee, le due prime un po' cerimoniose e tormentate da abbellimenti, molto curate però nell'armonia dei bassi, migliore la terza, che è ingegnosamente sviluppata con una progressione di buon effetto.

L'op. 70 consta di tre *Walzer*. Quello in *Re bemolle*

(XIII, 60) sarebbe cronologicamente il primo, perchè risale al 1830, e può darsi che Chopin non lo abbia messo in giro perchè il suo spunto ha una analogia con quello segnato op. 42: è però lavoro notevole, equilibrato, geniale nel *trio* in *Sol bemolle* dove il basso canta simpaticamente col soprano. Secondo per ordine di tempo sarebbe il *Walzer molto vivace* in *Sol bemolle* (XIII, 64), che per verità è uno dei meno originali, e se non fosse per alcune eleganti modulazioni nel *meno mosso* (XIII, 65) e del rispetto dovuto a tutte le opere del maestro, si potrebbe dire che era destinato ad una di quelle scatole armoniche metalliche a pettini che urtavano già i nervi del prossimo nel secolo del guardinfante, come lo urtano in quello dell'areoplano. Il terzo *Walzer*, sempre in linea cronologica, dell'op. 70 è in *Fa minore* (XIII, 70) e fu scritto nel 1843: in quel tempo la linea dei lavori di Chopin accennava a semplificarsi, se pure non tradiva già la stanchezza: questo *Walzer* invece è un po' contorto, e la proposta, che sarebbe buona, appare sciupata.

I due altri *Walzer* postúmi non sono numerati e sono in *Mi maggiore*. Quello che data dal 1829 (XIII, 62) è uno dei pochi *Walzer* ballabili: leggermente antiquato nelle movenze, ha la grazia civettuola dell'epoca, e ci porge veramente l'impressione delle coppie che cadenzano strisciando sotto i lampadarii di cristallo: non vi è indicazione di pedale. L'altro è evidentemente molto più moderno (XIII, 74): ha spiccatamente il tipo del *Walzer-capriccio* pianistico; è vario, brioso, poi diventa irruente: cattiva fin da principio l'attenzione con una breve *entrata* vivace, la chiusa è di imperioso effetto: il tempo non è indicato ma l'indole del pezzo non

lascia dubbio in proposito, il movimento deve essere elastico e rapido alla fine.

Brillantemente si presenta ora il *Gran Walzer* in *Mi bemolle*, op. 18 (IX, 2), che l'autore dedicò a Miss Laura Harsford: questo, come osserva il Niecks, non è un poema di danza, ma semplicemente una danza. Plasmato largamente, ideato per lo strumento ma con effetti che si direbbero intenzionalmente orchestrali, con una infinità di accenti che imprimono un carattare a volta accarezzante, a volta burlesco, con *acciaccature* originali che conferiscono potentemente alla sonorità, con uno smorzando curioso verso il fine della stretta, questo *Walzer* non dovrebbe essere toccato da chi non ha il possesso completo della virtuosità. Leopoldo Godowski ne ha ancora sviluppata la potenzialità con una *parafrasi* (edita da Arthur Schmidt di Lipsia) che è nel suo genere uno splendore, ma che è riservata a pochissimi per la terribile difficoltà.

Anche i tre *Walzer* che formano l'op. 34 sono qualificati *brillanti* nell'intitolazione: ma sul significato di questo aggettivo qui ci si deve proprio intendere.

Niun dubbio che è brillante, che può anzi diventare sfolgorante il *Walzer* in *La bemolle* (IX, 8), dedicato alla signorina von Thun-Hohenstein; per quanto notissima, questa pagina riesce sempre efficace per lo spirito che la vivifica, per la forma elegante, per la continuità del getto, per l'originale conclusione. Anche al terzo numero di questo libro, a quello in *Fa maggiore* (IX, 21), dedicato alla signora von Eichthal, l'epiteto di *brillante* si conviene perfettamente: esso ha, osserva Huneker, la qualità del *perpetuum mobile* che i maestri antichi avrebbero tirato in lungo: si disse che la chiusa origi-

nale sia stata dettata a Chopin da un gatto che si mise a passeggiare sulla tastiera. La storiella è ben trovata per fare *pendant* alla celebre *fuga* di Scarlatti.

Ma nel senso italiano l'appellativo " brillante " non si conviene al *Walzer* intermedio di questa op. 34 che è il celebre " Lento " in *La minore* (IX, 16), dedicato alla signora d'Ivri. Il delizioso languore ed il profondo senso di mestizia che informano questa sublime strofa di un *Inno* alla malinconia non hanno bisogno di commento: qui il capolavoro non si discute. Stephen Heller, interrogato da Chopin quale fosse il suo prediletto fra i *Walzer* di Chopin stesso, rispose che la risposta era difficile, ma che se si doveva assolutamente pronunziare probabilmente egli avrebbe preferito questo in *La minore* a qualunque altro. " E questo è anche il mio favorito ", ripetè Chopin, che in segno di viva soddisfazione volle portar seco l'amico Heller a colazione al *Café Riche*.

Il *Walzer* segnato op. 42, senza dedica, è in *La bemolle maggiore* (IX, 26): comincia con un lungo trillo della dominante e si sviluppa a lungo senza soluzione di continuità, col frequente ritorno di una frase ondulante assai graziosa: la costruzione è semplice, ma elegante, e non vi sono sorprese, sebbene le modulazioni siano spesso originali.

Gli ultimi *Walzer* sono dedicati alla Contessa Delfina Potocka, alla baronessa Nathaniel von Rothschild, alla Contessa Catterina Bronicka, triade di allieve ed amiche affezionate a Chopin fino all'ultima ora: sono tre composizioni fra le più notevoli.

Il primo è in *Re bemolle* (IX, 34), il *Walzer du petit chien* che Chopin avrebbe improvvisato, secondo una

storia spesso ripetuta, per invito della Sand, la quale scherzosamente gli chiese un giorno se si sentiva capace di descrivere musicalmente un suo cagnolino che aveva il vezzo di girare di continuo cercandosi la coda. Il *Walzer* è dei più geniali e delicati: è stato molto controversa la questione del movimento iniziale che secondo il Mathias, genuino allievo di Chopin, non deve essere *prestissimo*, e naturalmente occorre sia ancora rallentato nel *cantabile*. Una infinità di pianisti di vaglia, Tausig, Joseffy, Teodoro Ritter, Rosenthal ne fecero delle trascrizioni, alcune sovraccariche di ornamenti.

Il più poetico dei tre *Walzer* di questa op. 64 è, secondo Huneker, il secondo, quello in *Do diesis minore* (IX, 38), che a me sembra il *nec plus ultra* della distinzione. Kullak, Niecks, Huneker vanno a gara nel lodare questo gioiello che richiede particolari di esecuzione finissimi; il *ritornello*, per esempio, che si presenta così spesso, occorre sia alternativamente fraseggiato in vario modo e con varia intensità. Pochi sono pur troppo coloro che fanno attenzione alla varietà di accenti e di armonizzazione di molte stupende pagine Chopiniane, mentre tutti si dovrebbero fare uno scrupolo di coscienza di questa necessaria diligenza di interpretazione.

L'ultimo *Walzer* in *La bemolle maggiore* (IX, 42) forma degna chiusa al volume di queste originali pagine: entra risolutamente in argomento, e la frase così mossa, ed in certo modo bilanciante, conserva il carattere iniziale finchè giunge un episodio in *Do maggiore*, dove la melodia principale passa al basso. Questo tratto è inatteso ed originale, e dopo un bel giro d'armonia

risolve con due battute di eleganti accordi, ritornando alla prima idea di *Walzer* che modula ancora liberamente e si chiude con stringato movimento.

Riassumendo: anche il *Walzer* ci palesa parecchi dei sentimenti del grande artista: la tenerezza, la melanconia, la garbata mondanità, l'aspirazione all'ideale; manca la nota chiassosa, scapigliata, sbrigliatamente gioconda, manca perchè non era nella natura di Chopin.

CAPITOLO QUARTO

Gli studi.

Gli *Studi*. — Loro genesi. — Loro importanza. — I tre studi pel *Metodo dei Metodi*. — Rellstab e Barbedette. — L'essenza degli studi Chopiniani.

La prima serie. — Rassegna dei singoli numeri. — Lo studio *rivoluzionario*.

La seconda serie. — Opinione dei critici. — L'ultimo studio. — Gli illustratori e Godowski.

Il 20 ottobre 1829 Chopin, non ancora ventenne, scriveva al suo amico Tito Woyciechowski: " ho composto " uno *Studio* secondo un mio proprio modo "; tre settimane dopo scriveva ancora: " ho scritto parecchi " *Studi*: quanto volentieri te li farei sentire! ".

Quel breve spazio di tempo aveva maturato tranquillamente, per così dire, alla sordina, un avvenimento artistico della più alta importanza per il pianoforte, il codice di una nuova tecnica, gli *Studi*. Arditamente Chopin portava in alto il suo vangelo: attraverso la fioritura di pezzi multiformi gli *Studi* erano le pagine attorno alle quali egli lavorava in quel torno con maggior passione. Chopin intravvedeva pel suo strumento prediletto nuovi orizzonti, e per questi il repertorio degli usati esercizii non era sufficiente: ai dettami dei Padri Santi della musica il giovane artista, quasi novellino, credeva di poter aggiungere alcun

che in servizio dei pianisti presenti e futuri, e colla baldanza della sua età aveva cominciato a scrivere *Studi* nel suo " proprio modo ", forse senza pensare all'importanza che queste pagine avrebbero avuto, e certo senza obbiettivo di abbattere qualcuno o qualche cosa: — imperocchè, giova ripeterlo, una caratteristica preziosa di Chopin è quella di procedere difilato senza intenzione di sostituirsi a chicchessia.

Chopin aveva già rinnovato uno dei prodigi compiuti da Bach e da Beethoven, quello di sprigionare dalla nuda tecnica in una *variazione* una speciale profondità di sentimento, e Schumann per questo suo operato l'aveva portato ai sette cieli. Negli *Studi* Chopin procede ancora oltre: non solo piega la tecnica ad intensa significazione, ma, propostosi direttamente un problema didattico, in breve ora Chopin prende la formola, la dissolve, la obbliga a fare completamente da ancella al concetto poetico che viene a nobilitarla. Il contenuto musicale supera per importanza la materia prima della tecnica in quasi tutti i ventiquattro studi delle due serie op. 10 ed op. 25; e questo fatto nuovo ed inaspettato non è stato rinnovato da alcuno in condizioni di così completa fusione come l'ha prodotto Chopin.

Huneker, intitolando *Titanic esperiments* l'importante capitolo che dedica agli *Studi* di Chopin, ha riassunto e caratterizzato felicemente il fortissimo lavoro del grande polacco. Gli esperimenti titanici non si compiono che in condizioni di completa vigorìa fisica e mentale: ed effettivamente gli studi furono scritti da Chopin nel periodo più fervente della sua produzione artistica. Indubbiamente la prima serie, quella pubblicata

nel 1833 e dedicata a Liszt, era compiuta due anni prima, quando Chopin giunse a Parigi: l'aveva chiusa il celebre *Studio rivoluzionario* in *Do minore*, scritto a Stuttgart. La seconda serie, resa pubblica nel 1837 con dedica alla Contessa d'Agoult, non aveva ritardato molto; un musicista polacco che visitò Parigi nel 1834 la intese eseguire da Chopin. E non è punto il caso che alcuni numeri di questa seconda serie (specialmente l'11 ed il 12) palesino l'influenza di Liszt, come vorrebbe la Lina Ramann, biografa del maestro Ungherese: quando Chopin arrivò a Parigi la nuova tecnica del pianoforte l'aveva già creata, il suo stile già era formato.

Quanto ai tre studi scritti per il *Metodo dei Metodi* di Moscheles e Fétis essi comparvero verso il 1840, ma la loro importanza è minore. Ben determinato è in essi il problema da risolvere (problema aritmetico, per così dire, nei due primi (II, 94 e 96), basato sulla contrapposizione di ritmi, e di *legato* e *staccato* da eseguirsi contemporaneamente dalla mano destra nel terzo (II, 98)): ma al disopra della questione da risolvere non aleggia la poesia, al disotto non freme la vita meravigliosa che troviamo nelle due *serie*.

Nel mondo dell'arte l'impressione suscitata da questi studi fu indubbiamente fortissima, ma non generale nè immediata: però le persone che non erano di corta vista non negavano l'ingegnosità straordinaria col quale lo scopo didattico era proposto e lo sviluppo geniale, serrato, conciso: lo stesso Kalkbrenner, i cui principii ortodossi imbavagliavano in certo qual modo la tecnica, non osò toccarli. Un solo critico tedesco, un signor Rellstab, all'apparizione degli *Studi* prese uno

svarione solenne, ed ebbe poi il torto di insistervi, anche quando s'avvide di rimaner solo nel suo parere. Egli dichiarò che questi esercizii convenivano soltanto a coloro che avevano le dita storte, e che chi non aveva questa particolarità non sarebbe riuscito a suonarli, se non aveva un chirurgo vicino. A questa amenità dell'eccentrico barbassoro ha dato la risposta l'ammirazione di tre quarti di secoli per questi lavori.

Anzi l'ammirazione andò ognora crescendo, perchè non bisogna pensare che essi abbiano subito conquistato l'alto posto che oggidì viene loro riconosciuto. *Justement éstimés...* ecco l'apprezzamento che ne fece il Barbedette poco dopo il 1860, e che io rilevo non per il peso reale del giudizio, ma perchè questo messere è un portavoce dell'opinione generale in quel tempo. Anzi il Barbedette ha la degnazione di consentire che dopo i *primi Studi* di Cramer e di Bertini quelli di Chopin si trovano nel numero di ciò che è stato prodotto *di più perfetto in questo genere.* — Ma, di grazia, quale è il genere a cui si riferisce il Barbedette, se non quello di una melodia qualunque gabellata sotto il nome di *Studio* perchè accompagnata da un sistema di arpeggi e di note ripetute, rifrittura di progressioni battute novanta volte su cento, destinata al semplice effetto plateale?

Lo *Studio* di Chopin è ben altra cosa che il Barbedette e gli altri della sua risma non hanno nemmeno compreso. È una creazione speciale che rampolla dalla fantasia, ma ha intendimento determinato pur spaziando liberamente in regioni talvolta inesplorate dell'armonia e del ritmo; cadun numero di *Studio* è come una morsa che afferra una difficoltà speciale, e

la domina, e la vince elevandola all'altezza di un concepimento lirico, ogni elemento dello studio si presenta come in ebollizione, ma diventa quadrato e concludente sotto la mano dell'autore. La ricchezza di materiale tematico, la varietà dei ritmi, la potenza di espressione, tutto concorre a rispecchiare i varii lati del talento di Chopin: e giustamente Huneker proclama che questi *Studi* rimarranno in arte come pietre miliari della musica pianistica nel secolo decimonono.

Ed ora verrò profilando queste magistrali pagine, appoggiandomi specialmente all'Huneker, appunto perchè egli riassume i commenti, le dilucidazioni, le ricerche di quattro principali illustratori, cioè del Kullak che è il più poetico, del Klindwort il più intellettuale, il Bülow il più pedagogico ed il Riemann, il più istrutto ed il più convincente nel fraseggio e nella digitazione. Spesso *tot capita, tot sententiae*, il maestro e le sue intenzioni sono discusse ed analizzate con straordinaria vivacità: ma non è men vero che un'opera d'arte la quale suscita tanta copia di dibattiti fa prova di tale sostanzialità di contenuto da renderla degna della più alta ammirazione.

LA PRIMA SERIE (op. 10).

Il primo *Studio* è in *Do maggiore* (II, 2), e forma come il granitico grandioso peristilio di tutto l'edifizio. Solo Chopin poteva, come osserva Huneker, introdurci in tal modo in un mondo completamente nuovo, afferrare armonie vaganti e cambiarle in uno studio epico, innalzare gli accordi di decima al livello

eroico; qui la nuova tecnica si rivela e si afferma, e la fluttuazione degli accordi regolari agisce quasi ipnoticamente. L'indicazione metronomica porta una notevole rapidità in questo *allegro*, che non so per verità quanto guadagnerebbe eseguito all'ottava dalle due mani, come l'Huneker proporrebbe di fare. Del resto una metamorfosi di questo studio ed arditissima è stata fatta da Leopoldo Godowski.

Un po' meno veloce è il secondo *Studio*, esso pure *allegro* in *La minore* (II, 6), che sarebbe uno di quelli che colla consueta incoscienza il Barbedette qualifica *études presque gaies*. Non arrivo a comprendere in che precisamente consista l'allegria di questa pagina che Bülow mette a raffronto collo studio 3, op. 70, di Moscheles, come se fosse da esso derivato. Il cromatismo mormorante di questo *Studio* si ritroverà in qualcuno dei lavori posteriori: qui è esposto con un lunghissimo passo *sempre legato*, interrotto una sola volta da una pausa di croma: è un esercizio destinato specialmente al terzo, quarto e quinto dito della destra, mentre pollice ed indice ad ogni quarto di battuta segnano armonie mediane che Bülow raccomanda di eseguire distintamente, ma però senza pesantezza.

Pel terzo *Studio*, *Lento, ma non troppo* in *Mi maggiore* (II, 9), l'autore aveva simpatia speciale, dichiarando al suo fedele Gutmann che egli non aveva mai trovato melodia così facile. Niecks dice che qui la classica castità è contornata dalla fragranza del romanticismo: Bülow lo chiamò *studio di espressione*: spira veramente una gran pace in questa composizione, e la linea è condotta con dolcezza fino all'arrivo di accordi rotti per moto contrario, ingegnosamente con-

dotti a grande sonorità, la quale poi decresce al ritorno del primo tema. La figurazione multipla di questo studio è stata variamente esposta per renderla più evidente agli occhi di tutti.

Se l'indicazione che si trova nella nostra edizione alla fine di questo *Studio* non è cervellotica, Chopin intendeva che gli si facesse seguire subito il *Presto con fuoco*, che forma lo studio quarto in *Do diesis minore* (II, 12). L'irruenza iniziale di questa composizione non si calma neppure per un momento: il disegno ritmico s'alterna fra le due mani, talvolta si riunisce alla distanza di decima, tal' altra si interrompe, la tastiera è come attraversata da brividi, da singhiozzi, con sonorità sempre crescente fino ad una *coda* oltremodo drammatica. La vigorosa pagina richiede una bravura assoluta, ed una gran forza nelle due mani, l'elasticità, la precisione d'attacco, insomma una padronanza dello strumento alla quale pochi arrivano; il famoso *Studio* non è proprio pane per tutti i denti.

Il quinto *Studio* è in *Sol bemolle* (II, 16). Liszt dice che esso è una piccante improvvisazione, nella quale i tasti neri della tastiera sono esclusivamente attaccati, come la giocondità di Chopin non attaccava che i tasti superiori dello spirito, essendo egli amante d'atticismo, respingendo la giovialità volgare, il riso grossolano, l'allegria comune, quasi egli si fosse trovato davanti a quegli animali più abbietti che velenosi, la cui vista produce nausea a certe nature sensitive e schifiltose.

Bülow ricerca meno la personalità dell'autore entro questo *Studio*, e dichiara solo che esso è fatto per un salotto di signore. Riemann fraseggia in modo particolare lo *Studio*, dividendo cioè la battuta in due parti

e legando a due le note dei due primi gruppi, ed insieme quelle dei due gruppi successivi. La morbidezza di tòcco è qui indispensabile unitamente alla pieghevolezza di polso: lo *Studio* ha originato una quantità di tentativi del genere, più o meno acrobatici, ma nessuno riuscito ad oscurare questa scintillante fantasia d'artista.

Mestissima s'avanza la canzone in *Mi bemolle minore* (II, 20), che forma il sesto *Studio*. Psichicamente questa pagina rappresenta, al dire di qualche commentatore, un ricordo d'infanzia del compositore, una memoria che dormiva da tempo nel suo cervello: graficamente la figurazione è ingegnosa, e su di essa spicca una melodia suggestiva, notevole per il largo andamento e che si anima alquanto drammaticamente quando passa in *Mi maggiore*. Anche qui si presentano frequenti le raccomandazioni di *legato* e di *smorzando*, amminicoli di quel segreto di soffice accentuazione che i contemporanei di Chopin dissero in coro essere una vera sua specialità di tòcco. L'indicazione metronomica non segnata da Chopin è stata indicata di 69 alla semiminima da Tellesfen, Riemann e Mikuli, e diminuita a 60 da Klindworth, Bülow e Kullak.

Il settimo *Studio, Vivace* in *Do maggiore* (II, 22), mira a famigliarizzare l'esecutore colle note doppie e colla sostituzione del pollice all'indice della mano destra sullo stesso tasto. L'assunto era tutt'altro che nuovo nel campo didattico, la nota ribattuta essendo una delle *ficelles* molto in uso ai tempi di Chopin tanto che vi furono dei pezzi fabbricati, per così dire, esclusivamente con questo artificio: cito *Le Fou* di Kalkbrenner, fantasia insipida anzi che no, ma che ebbe per

qualche lustro un enorme successo. Ma Chopin svolse in questo *Studio* il suo proposito con tanta genialità da fare scomparire tutto il lato antipatico della meccanica nuda e dei persistenti accordi che si alternano implacabilmente nella mana destra. È la mano sinistra che conduce spesso la melodia in modo variato ed elegante, e l'insieme ha un carattere peculiare di scioltezza, si adotti per la destra il fraseggio in gruppi di due note come vuole Bülow, o quello in sei patrocinato da Klindwort e da Mikuli, od in due, quattro e sei come insegna Riemann. Quello che, con buona pace degli insaziabili commentatori, è inutile qui di cercare è il significato della figurazione: la pagina è stata ben qualificata da Huneker come una genuina *toccata* con momenti di tenero crepuscolo.

Anche nell'ottavo *Studio*, *Allegro* in *Fa maggiore* (II, 25), non occorre cercare contenuto emozionale: siamo qui davanti una spigliata ricchissima improvvisazione: la tecnica è l'usata, ma quanto appare abile Chopin, nota Huneker, perfino nel produrre all'usata maniera bolle di sapone che riflettono i colori dell'iride! La mano destra spaziando per la tastiera compie prodigi di destrezza segnando gli accenti forti della battuta: la sinistra pare destinata a moderarne la corsa, e prolunga il primo disegno melodico per quattordici battute (con poco riguardo alla precisa costruzione ritmica, ma con buon effetto di sorpresa del quale non si rendono tutti ragione). Poscia molto abilmente il disegno viene interrotto qua e là da passi brillanti di ornamentazione, che modulano abilmente fino al ritorno del primo pensiero gagliardemente riassunto verso il fine.

Anche qui il colorito è vario; ma l'interpretazione deve avere qualità speciali di delicatezza, perchè con tutto il diluvio di note e di accordi la sonorità va tenuta moderata fino all'ultima battuta, cioè fino agli ultimi quattro grandi accordi arpeggiati, i quali, secondo Huneker, dànno agli uditori il segnale degli applausi. E la moderazione è tanto più necessaria oggidì cogli strumenti di ben maggiore potenza di sonorità di quella che avessero ai tempi di Chopin.

Ed eccoci ad una pagina affannosa collo *Studio* nono in *Fa minore* (II, 30). L'indicazione porta scritto *allegro molto agitato*, ma ciò non toglie alla sentimentalità di questa pagina, la cui melodia vuole essere molto sobriamente declamata dalla destra con molto riguardo alle annotazioni dinamiche ed ai contrasti così evidentemente voluti dall'autore. La figurazione della mano sinistra ci introduce in modo speciale a quello studio dell'*estensione*, che occorre poi così spesso in Chopin specialmente nell'ultimo *Preludio* (VI, 32), e che non comporta il passaggio sopra il pollice. Sulla digitazione del basso non sono d'accordo i tecnici: essa dipende in parte dalla larghezza e fors'anche dalla flessibilità della mano dell'esecutore. Però se il Bülow ha voluto offrire una tavola di salvezza a coloro che fisicamente non possono giungere a legare certi intervalli, è certo che non si può approvare incondizionatamente la sua variante alla diteggiatura precisa scritta fin dalla prima battuta e che richiede lo stacco diciamo pure feroce (per quanto si possa un po' attenuare con un disinvolto appoggio) del quarto dito dal quinto. La necessità di questo esercizio appare più che evidente nei *Notturni*, dove la legatura del

basso tanto necessaria non si potrebbe altrimenti ottenere.

La moltiplicità delle difficoltà accumulate nel decimo *Studio* (II, 33), *Vivace assai* in *La bemolle* ha fatto dichiarare a Bülow che chi arriva ad eseguirlo in modo veramente limato si è spinto al più alto grado del pianistico Parnaso: nessun *Moto perpetuo*, aggiunge il peritissimo critico, eccettuato forse quello di Liszt che si intitola *Feux Follets*, è così ricco di genio e di fantasia come quello contenuto in questo *Studio*. Armonicamente originale per le anticipazioni di note, stranamente mobile nella distribuzione dei periodi musicali, simpaticamente bizzarro nella ritmica con variazione di accenti e di contrasti fra le due mani, questo decimo *Studio* sarebbe, secondo Huneker, il riflesso di un periodo felice della sensibile natura dell'autore; — felicità che ci può sembrare curiosa se si compiace di espandersi nel superare difficoltà quasi perigliose.

Quanto all'undecimo *Studio* (II, 37), *Allegretto* in *Mi bemolle maggiore*, la sua indole romantica è fuori discussione: piuttosto che uno *Studio* qui abbiamo un *Notturno* nel quale tra i più delicati arabeschi il genio inventivo di Chopin appare senza limiti anche dal lato dell'armonizzazione che è senza dubbio meravigliosa. Questo è lo *Studio* che fece perdere più di tutti la scrima all'ameno Rellstab: Moscheles era a suo riguardo alquanto perplesso: Mendelssohn l'ammirava senza riserva. L'originalità e la ricercatezza stanno qui felicemente unite all'idea tematica, la cui importanza, col debito rispetto parlando, mi è sempre parsa esagerata dai commentatori. Ad ogni modo per rendere

degnamente questo *Studio* occorre una morbidezza preclara di tòcco, onde neppure una delle continue sfumature vada persa, e neppure una nota esorbiti come sonorità dalla linea generale di vaporosità. C'è stato chi non ha risparmiato a questo studio il supplizio di una riduzione intenta a scemarne la difficoltà grave, anzi insuperabile a chi non abbia adatta disposizione fisica: ma qualunque modificazione anche minima guasta l'aereo effetto che Chopin, a sentire Huneker, ha voluto produrre.

Lo *Studio* dodicesimo chiude con dantesca magnificenza il primo ciclo: esso è il notissimo in *Do minore* (II, 40), quello che fu detto *rivoluzionario,* perchè di getto Chopin lo scrisse nel settembre 1831 a Stuttgart alla terribile notizia della caduta di Varsavia nell'epica lotta impegnata contro l'oppressore. Dal Karasowski in poi non v'ha chi non sia stato entusiasta di questa che è una delle più forti e drammatiche pagine della letteratura pianistica. Ha scritto Karasowski: " Sopra " l'uragano di tempestosi ed infuriati tratti della mano " sinistra si eleva la melodia, ma così violenta e piena " di orgoglio e di grandioso terrore che pare di ve- " dere Giove Olimpico onnipotente nell'atto di sca- " gliare i suoi fulmini sul mondo intero ". Dalla prima stridente dissonanza fino alla potente chiusa degli accordi spira il senso di un dolore immenso terribile: però, malgrado il *pathos* che dà i brividi, l'equilibrio mentale non abbandona il compositore guidato da potente senso estetico. Una sola volta Chopin ne' suoi *Studii* salirà ancora così alto, nel dodicesimo della seconda serie.

Di fronte al mirabile contenuto di questo lavoro oc-

corre un lieve sforzo per pensare che esso mira anche ad ottenere uno scopo didattico, e che è utilissimo per l'elasticità, l'estensione, gli attacchi a distanza e la cavata piena e vigorosa degli accordi completi.

LA SECONDA SERIE (op. 25).

Il secondo libro degli *Studi*, dedicato alla contessa D'Agoult, non è meno importante, meno geniale, meno concludente del primo, del quale, come sopra fu osservato, si può anche considerare cronologicamente come la continuazione.

Il primo *Studio* in *La bemolle maggiore* (II, 44), è un *andante sostenuto* delizioso di freschezza: Schumann vi ha ricamato sopra un lungo squarcio, parlando di una vibrante arpa eolia che possiede le scale musicali: Kullak, Bülow, tutti fanno a gara nel proclamarlo una ispirazione tra le più soavi. " Poesia, poesia " e pedali „ ci vogliono per interpretarlo bene e variarne le tinte delicate: questo proclama l'Huneker.

Il *Presto* in *Fa minore* (II, 48), che forma il secondo *Studio*, è notissimo, scorrevole per eccellenza, e l'autore si compiaceva nell'eseguirlo con un *pianissimo* ideale, senza passione o tempo rubato, colle *dita di velluto*, come lasciò scritto la Voigt quando l'intese da Chopin a Lipsia il 12 settembre 1836. Giustamente avvertono però gli illustratori di non esagerare il sentimentalismo, perchè ciò porterebbe ad una affettazione assolutamente da evitarsi: splendido effetto trassero con uno stupendo giuoco di pedali Rubinstein e la Essipoff. Più d'una volta questo *Studio* fu udito nei

Concerti combinato per due pianoforti con ricca successione di doppie note: ma esperimenti di tal genere raramente non deturpano la linea di questa pagina che passa come un soffio.

Il terzo *Studio Allegro* in *Fa maggiore* (II, 51), è, per dirla con Kullak, un animato capriccio il cui nocciolo sta nella contemporanea applicazione di quattro ritmi per farne scaturire una sola figura. Schumann ha molto discusso questo *Studio*, e la conclusione del suo ragionamento è che in complesso egli preferisce la prima alla seconda serie. Molto giovevole per addestrare a far procedere di conserva e distintamente varie parti di differenti disegni, il lavoro offre peregrine modulazioni ed è originale anche nella condotta: i critici l'hanno minutamente analizzato, ma anche sviscerato, vivisezionato esso rimarrà sempre fra i più difficili ad esser reso a dovere da principio al fine.

Stephen Heller, a proposito dello *Studio* seguente, un *agitato* in *La minore* (II, 55), ha osservato che lo spunto è tratto dalla prima battuta del *Requiem* di Mozart: questo però non è che tratteggiato dagli accordi che cadono sincopando, fino alla nona battuta nella quale si disegna una cantilena, che induce un senso particolare di inquietudine. Le armonie mediane hanno diversa importanza, come se dovessero essere variamente strumentate: il vero spirito della composizione non risulta che da variazioni di colore permesse solo agli interpreti eccezionali. La difficoltà reale è anche qui superiore alla difficoltà apparente.

Il quinto *Studio*, in *Mi minore* (II, 58), a prima vista sembra una semplice e non molto interessante strofa in movimento ternario, ma questa strofa non

tarda ad essere metamorfosata ed intensificata con le più varie risorse; l'artifizio del ritardo della nota inferiore dell'accordo è esposto sotto tutte le forme, mentre tutto si viene rinnovando intorno alla frase primitiva. Chopin non poteva provare più sbalorditivamente la sua facilità nel cambiare *ex abrupto* la presentazione delle idee, e nel rinnovarne l'ornamentazione. Un *più lento* nel modo maggiore interrompe la fantasmagoria con un'affettuosa melodia nel registro centrale, mentre un disegno elegante e leggiero, ma sempre legato, si stende nel registro acuto, ed il basso si muove placidamente. Alla ripresa del minore abbiamo nuove combinazioni, e nuovi particolari squisiti che conducono poi ad una chiusa di larga sonorità originalissima. L'indicazione metronomica non è identica in tutte le edizioni: e lo *Studio* è compreso di rado nel programma di concerti per la grande difficoltà di presentarlo, specialmente nelle prime battute.

Assai di frequente per contro accade di sentire lo *Studio* seguente, il sesto, *allegro* in *Sol diesis minore* (II, 63), perchè l'effetto pianistico rampolla senza difficoltà, essendo essenzialmente esteriore: occorre però prima mettere la coscienza in pace colla diteggiatura delle doppie note, e scegliere quella che più conviene fra le numerose proposte non solo dai nostri quattro luminari, Bülow, Klindwort, Kullak e Riemann, ma anche da Mikuli, Dreyschock, Tausig e Godowski. La parte melodica è in questo *Studio* continuamente affidata alla mano sinistra, mentre la destra, sottovoce dapprima e poi graduando con moderazione farfalleggia con movimento incessante di terze, che forma iridescente ghirlanda nelle mani di Chopin. Una scala

cromatica discendente per quattro ottave e quattro accordi, pongono termine al vivacissimo capriccio.

Lo *Studio* settimo, un *lento* in *Do diesis minore* (II, 68), ci presenta una particolarità, che ritroveremo poi nell'undecimo, cioè una introduzione. Qui veramente l'*introibo* è di una sola diffusa battuta di recitativo risolventesi nella frase divina che ci ricorda quella famosa del violoncello nel secondo atto della *Norma*. È *notturno* questo *Studio*, come vorrebbe Bülow, è duetto per violoncello e flauto, è preghiera, invocazione, meditazione, lamento? Sono sessantaquattro battute di magnifica ispirazione che contengono una delle più indiscusse meraviglie musicali: secondo Kleczynski l'afflizione del male del paese che tormentava Chopin risulta evidente; ma qui c'è tale profondità di sentimento che nessuna precisa determinazione è consentita; ed è meglio così, perchè questa è veramente una delle pagine più consolatrici della grande arte. I commenti furono infiniti, ma di essi non occorre occuparsi; stiamo paghi ad ammirare quando un interprete degno, e non se ne trovano molti, ci chiama a godere di questo capolavoro.

Quanto al numero otto, *vivace* in *Re bemolle* (II, 72), Bülow afferma che questo *Studio* forma il più utile esercizio che si abbia in tutta la letteratura degli studi, e che esso dovrebbe chiamarsi " l'indispensabile dei pianisti ", essendo rimedio per le dita rigide e buona preparazione per affrontare il pubblico. Senza scervellarsi dunque a cercare uno speciale significato in questa atmosfera di seste, facciamone nostro pro.

Studio di agilità e di ottave, il nono, in *Sol bemolle maggiore* (II, 74), è intitolato da Bülow la " Butterfly ".

Elastico, ingegnoso quantunque senza pretese, simpatico, esso è come un rapido e grazioso intermezzo. Anche a proposito del modo grafico di raggruppare i suoni e del modo pratico di legarli hanno battagliato i tecnici, e le edizioni non vanno d'accordo. Ma nulla vieta di eseguire questo *Studio* in parecchi modi, ed anzi questo può tornare giovevole; d'altra parte la velocità colla quale il pezzo deve sfilare è tale (112 alla semiminima) che all'atto pratico è assai difficile notare certe differenze.

Sia demoniaca invocazione, sia asiatica ferocia come vorrebbe Bülow, sia reale pandemonio, come dichiara Niecks, il decimo *Studio* in *Do diesis minore* (II, 76) si annuncia con una tempesta di terzine in ottava per le due mani, che si inseguono e si accavallano fino alla massima sonorità, mentre squillano nel centro alcune potenti note di fanfara. L'*allegro con fuoco* cede poi il campo ad un *lento* che si innalza come una preghiera e molto teneramente, per quanto Kullak lo trovi un po' artifizioso e forzato nell'invenzione. Questo *Studio* anche come costruzione s'avvicina molto a qualcuno degli *Scherzi* che esamineremo più tardi, ma è più limitato di estensione. Tecnicamente è utilissimo anch'esso per l'esercizio delle ottave, specialmente di quelle *legate*, giusta il costante precetto di Chopin.

L'undecimo *Studio*, quello in *La minore* (XII, 81), che l'Huneker chiama " Vento invernale ", è uno dei più grandi ed ingegnosi non solo della raccolta, ma di tutto il repertorio pianistico. La foga del movimento rapidamente discendente da principio colpisce, e la larghezza d'oscillazione dei passi è tale che la tastiera sembra a certi punti prolungata. Le qualità del-

l'interprete possono esser messe in piena luce ed il canevaccio Chopiniano qui per l'idea e lo sviluppo è più largo di quello nel quale si contengono i due concerti. È lo *Studio* più sviluppato fra tutti i ventiquattro, ma il suo effetto è irresistibile.

Chiudere due serie di *Studio* con una pagina degna era difficile impresa: eppure Chopin vi è riuscito stupendamente coll'ultimo, quello in *Do minore*, *Allegro molto con fuoco* (II, 88). L'autore ritorna, osserva Huneker, splendidamente in certo modo allo *Studio* iniziale della prima serie: mentre la pagina d'introduzione era più nobile, più drammatica, più tangibile, questa di chiusa è più semplice, ma dotata di larga eloquenza e potenza. Chi dice che questo *Studio* presenta monotonia nella successione di accordi rotti non è nel giusto: esso è piuttosto ruvido, anzi, rozzo, ma in certo modo Beethoveniano. È una protesta, scrissero alcuni, del vero artista contro il *dandysmo* dei saloni eleganti di Parigi. Orchestrale nell'intenzione (molto lontana però, giacchè l'adattamento non sarebbe possibile a meno di riassumere tutte le armonie), si presenta veramente epico al pianoforte.

Gli *Studi* di Chopin rimarranno straordinari monumenti di ardimento e di emozione: l'ultima frase dell'acuto esame che ne fa l'Huneker è questa: “ Chopin è un classico „. Ma a questi mirabili saggi c'è stato chi ha voluto ancora fare dei rimaneggiamenti, e sotto varii aspetti li hanno ripresentati in parte Brahms, Joseffy, Isidor Philipp ed altri. Il più audace ed originale è stato Leopoldo Godowski, il quale ha ridotto per la mano sinistra sola i due *Studii* in *La minore* n. 2 dell'op. 10, e n. 4 dell'op. 25, ed altri ne ha

ugualmente trasportato nella chiave di basso mentre la mano destra indipendentemente procede con nuovi temi, quando pure non eseguisce uno *Studio* diverso, come accade nel *Badinage*, combinazione degli *Studi* n. 5, op. 10 e n. 9, op. 25. L'elaborazione del Godowski spaventa per la difficoltà, ma si deve riconoscere come veramente importante, e l'Huneker pensa che non sarà bandita dai Conservatorii, poichè così rapidamente s'avanza lo stendardo della tecnica; ad ogni modo essa sarà stata scritta, se non per la nostra, almeno per la prossima generazione, che presumibilmente sarà una generazione di Rosenthal.

Sono poi lieto di assicurare il Poirée, autore della più recente biografia di Chopin uscita a Parigi, che questi interessantissimi lavori di Leopoldo Godowski, che visse parecchi anni in America, non sono affatto inediti, come egli pensa, ma si trovano a disposizione di chiunque, pubblicati da assai tempo a Nuova York dall'editore G. Schirmer, e precisamente coi numeri 14562 al 14571. Due altre elaborazioni Godowskiane di Chopin, quella del *Rondò* op. 16, e quella del *Walzer* op. 18, furono edite da Arthur P. Schmidt a Lipsia, e sono anch'esse meritevoli di attenzione per parte di coloro che credevano avere la tecnica pianistica tre o quattro lustri addietro raggiunto col Tausig e compagni il più alto punto di sbalordimento: anche le composizioni originali del Godowski sono, sotto questo punto di vista, notevolissime.

CAPITOLO QUINTO

Composizioni fantastiche.

I **Preludii**. — I ventiquattro numeri. — L'op. 45, e le *Léçons écrites* del signor Pugno.

I **Notturni**. — Chopin e Field. — La cronologia di diciotto *Notturni*. — Rapida disamina.

Gli **Scherzi**. — Improprietà del nome. — Le op. 20, 31, 39 e 54.

Gli **Impromptus**. — L'op. 66 postuma. — Le op. 29, 36, 51.

Le **Ballate**. — Loro derivazione da Mickiewicz. — Il signor Gariel e la prima *Ballata*. — Pagina gloriosa.

I Preludii.

Appartengono in modo speciale al genere fantastico i *Preludii*, i *Notturni*, gli *Scherzi*, gli *Impromptus* e le *Ballate*.

Il libro dei *Preludii* di Chopin è forse ancora più conosciuto di quello degli *Studi*, perchè questi richiedono già un grado di cultura artistica e di forza rilevante, quelli in parte s'adattano per le loro qualità a più modesti esecutori. Il libro è dedicato nell'edizione tedesca a Giuseppe Cristoforo Kessler, pianista e compositore, nelle edizioni francese ed inglese a Camillo Pleyel, il quale avendoli comprati per duemila lire, cinquecento delle quali date alla vigilia della partenza

di Chopin per Majorca, poteva ben dire “ Questi Preludi sono miei „. Sui *Preludii* stessi furono ricamate molte storielle, e ad essi vennero riportati molti episodii della invernata trascorsa da Chopin colla Sand nel chiostro di Waldemosa; ma Gutmann assicurò Niecks che i *Preludii* erano stati in gran parte composti prima, per cui la cosa più probabile sembra questa, che cioè Chopin, partendo per Majorca, portò seco buona parte del materiale già pronto, lo limò, lo finì e vi aggiunse qualcuna delle ventiquattro pagine che formano il volume.

Simmetricamente disposti per tutte le tonalità maggiori e minori, senza seguirne però la successione regolare, i *Preludii* hanno tutti, come nota Schumann, una marca di fabbrica, non ve n'è uno dove non si riconosca la mano dell'autore, e Liszt osserva che il nome dato da Chopin a questi suoi lavori è troppo modesto. Per quanto alcune siano embrionali, non v'hanno, a giudizio dell' Ehlert, altre pagine che rispecchino così completamente l'intima organizzazione del maestro.

Seguirò, nel passarle in rapidissima rassegna, la disposizione che si trova nel volume, ma sarebbe più esatto dividerle secondo i varî generi dei quali i *Preludii* sono come l'esponente.

Il primo è in *Do maggiore* (VI, 1) ed ha i caratteri dell'*Impromptu*, è personale, obbiettivo ed intimo: vi si riscontra un sapore notevole di classicità: Bach non è poi tanto lontano. Le poche battute che costituiscono il secondo *Preludio*, *lento* in *La minore* (VI, 2) hanno prodotto una lunga serie di commenti: asimetrico, disperato e disperante, questo brano che sembra

impiantato in *Mi minore* al principio, continuerà ad essere un enigma; mentre, fortunata antitesi, il seguente brano *vivace* in *Sol maggiore* (VI, 2), che forma il terzo numero, ha la natura del *Preludio*, la melodia è delicata, il disegno leggero del basso è elegante e decorativo.

Il quarto *Preludio* è un *lento* in *Mi minore* (VI, 4), piccolo poema che, secondo Niecks, per la sua squisita dolcezza e pel languore sfida qualunque descrizione, gemma reale che da sola, dice Karasowski, basterebbe a rendere il nome di Chopin immortale come poeta: l'Huneker lo esamina lungamente concludendo che in arte nessuno, eccetto Bach e Rembrandt, poteva dipingere come fece Federico in questa composizione così semplice. Il musicista si afferma poi di primo ordine in alcune battute del seguente *Preludio* in *Re maggiore* (VI, 5), attraente malgrado il disegno armonico un po' intricato.

Il più frequentemente eseguito dei *Preludi* è il sesto, in *Mi minore* (VI, 6), e questa preferenza si deve, oltrechè alla relativa facilità, al sentimentalismo profondo che sgorga dalla frase melodica stupenda che canta nella parte centrale dello strumento. Successivamente, dopo uno schema di *Mazurka* in *La maggiore* (VI, 7), settimo *Preludio* (al quale Klindworth vorrebbe fare un cambiamento, mutando in *Sol diesis* il primo *Fa diesis* della quart'ultima battuta), arriviamo al *molto agitato* in *Fa diesis minore* (VI, 7), l'ottavo numero, uno dei saggi del grande stile, della grande maniera di Chopin. Il Niecks lo giudica riflesso di uno stato mentale agitato dell'autore; Huneker non dubita di dichiarare che Wagner si ricordò di questo pre-

ludio scrivendo *Tristano ed Isotta*: anche come semplice esercizio ginnico sarebbe notevole questa complessa e magistrale ispirazione.

Quattro altri *Preludi*, il nono, *largo* in *Mi maggiore* (VI, 10), che Huneker riassume dicendo che è piuttosto *gnomico*, ma che pure contiene indizii di Brahms e di Beethoven; — il decimo, in *Do diesis minore* (VI, 10), folleggiante, allegro, qua e là arpeggiante e che produce vivida impressione; — l'undecimo (VI, 11), *vivace* in *Si maggiore*, molto abilmente costrutto; — ed il duodecimo (VI, 12), *presto* molto diffuso, con una figurazione incalzante, imitata poi da Grieg in un suo *minuetto*, studio di carattere tecnico, — ci conducono al *lento* formante il n. 13 (VI, 14) in *Fa diesis maggiore*.

In questo *Preludio* quanta atmosfera amorosa, pura e tranquilla, quanta affettuosità nel più *lento*, quale soavità anche nella chiusa!

Passiamo il preludio *quattordicesimo* (VI, 16), che nella sinistra tonalità di *Mi bemolle minore* ricorda lo scialbo ultimo tempo della sonata opera 35, e ci troviamo di fronte il *quindicesimo*, in *Re bemolle* (VI, 16). Al lavoro non occorre programma, dichiara Huneker: esso è sereno al principio, lugubre nell'interludio con quell'incessante pedale di tonica, è meraviglioso di intensità, ha carattere di notturno, la sua architettura è ad un tempo greca e gotica. — Questo è il famoso *Preludio* nel quale, secondo alcuni, Chopin ritrasse la passeggiata funerea delle ombre di vecchi monaci che la sua esaltazione gli faceva apparire nei corridoi della Certosa. A questa pagina ne segue un'altra di carattere opposto, cioè il sedicesimo *Pre-*

ludio (VI, 19), in *Si bemol minore*, che è forse il più ardito di tutta la serie: valanga, nota sempre Huneker, più che cascata, ricca di immaginazione, tempestoso capriccio favorito del virtuoso. Fra Klindworth, Kullak e Riemann abbiamo discrepanza circa qualche nota di questo capriccio, ma questo poco ci interessa.

Ricco e nuovo nella sua armonica vita è il *Preludio* diciasettesimo (VI, 22) in *Mi bemolle*, che il Niecks trova alquanto mendelssohniano, il che mi pare disputabile, e che è seguito da una fiera pagina di recitativi, formanti il *Preludio* diciottesimo in *Fa minore* (VI, 25), sonori, grandiloquenti, dei quali si ricordò più d'un autore, Schumann compreso.

Quanta musica veramente pianistica, scrive Huneker, si contiene nel decimonono *Preludio*, nel *vivace* in *Mi bemolle*! (VI, 26). Le armonie disperse, la grazia mormorante sono del Chopin, del Chopin vero e del miglior tempo, del negromante che compie la sua magia con fascino indicibile. Ma come è difficile interpretare questa pagina senza alterarne la sua lirica libertà!

Le tredici battute del ventesimo *Preludio* (VI, 28) in *Do minore* contengono tutto l'affanno di una nazione: così l'Huneker, che non esagera. Senza dubbio questo è l'abbozzo di una marcia funebre, ed è a questo ineffabile squarcio che George Sand si riferiva quando scrisse che un *Preludio* di Chopin contiene più musica di tutto il trombettamento di Meyerbeer.

Nel ventunesimo *Preludio* in *Si bemolle* (VI, 28), Chopin rende largo omaggio al *cantabile*, e si culla in una melodia deliziosa di aristocratico notturno; tutto il resto dovrebbe passare in seconda linea, ma la figura d'accompagnamento palesa un tale genio d'invenzione

che si impone: la difficoltà sta nel tenerla al secondo piano.

Impetuoso nell'attacco delle ottave basse e nelle audaci risposte, il *Preludio* ventiduesimo in *Sol minore* (VI, 30) sente lo spirito di rivolta e di conflitto, mentre il *moderato* seguente, che forma il penultimo *Preludio* in *Fa maggiore* (VI, 31), ci produce come un senso di grata frescura colle ampie volute della mano destra ed i sapienti rabeschi della sinistra.

L'ultimo *Preludio* è in *Re minore* (VI, 32), ed ha tutta la grandezza di una scena tragica imponente, e nella multiforme abbondanza di frasi e di fantastiche evoluzioni che si svolgono sulla tipica insistente figurazione del basso ci produce l'impressione di un colosso che lotti contro la fatalità del destino.

Questi sono i *Preludi* che Rubinstein dichiara si dovrebbero trovare sul tavolo di tutti i musicisti accanto al *Clavecin* di Giovanni Sebastiano Bach.

Esiste ancora un *Preludio* di Chopin, l'op. 45 (VI, 36), dedicata ad Elisabetta Czernicheff, che Niecks esalta e Huneker giudica piuttosto una *improvvisata*: sto con quest'ultimo, malgrado le sue forti qualità ed il colorito che in qualche punto anticipa Brahms.

È coll'illustrazione di questo *Preludio* che Raoul Pugno, virtuoso francese di molto studio e di buona rinomanza, comincia un suo recentissimo studio intitolato *Leçons écrites* nella parte che riguarda Chopin. Io non conosco le lezioni scritte sugli altri autori, ma quanto a Chopin ritengo non abbia Pugno colpito nel segno di rendere pratico lo studio e di facilitare la conoscenza delle opere del maestro, senza detrimento sostanziale del loro contenuto, che si rifiuta assolutamente ad essere ridotto in ricette.

I Notturni.

I *Notturni* rappresentano la parte più ponderata della produzione di Federico Chopin, e contribuirono da principio più d'ogni altra opera sua a metterlo in vista davanti la maggioranza del pubblico. Non tutti i musicofili invero potevano apprezzare il valore delle *Variazioni* e dei *Concerti*, nè la potente originalità dei pezzi d'indole sua nazionale cattivava a Chopin gran numero di ammiratori: non mancavano anzi persone, in voce di essere ben pensanti, che alle bizzarrie ed alle fantasticherie del giovane polacco per poco non si facevano il segno della croce. Ma quando Chopin presentò il *Notturno*, il calmo e romantico pensiero quadrato, accreditato da Field, il genere coltivato da centinaia di maestri ed anche di dilettanti, non era possibile fare il viso dell'armi, ritenere che in quella musica si trovasse qualche cosa di sovversivo, di pericoloso, di eterodosso. E Chopin, arrivato secondo Hoesick con sei *Notturni* a Parigi, poichè vi potè far nido, incominciò pian piano a lanciare qualche *Notturno* nuovo, fabbricato nell'atmosfera della capitale, ed il *Notturno* fece la sua strada e la aperse ancora più luminosa per l'autore. Accadde poi che col *Notturno* Chopin fece per così dire *leva*, e presto passò dal genere Field leggermente modificato ad un genere proprio ed ampliò i confini della composizione, e la portò ad una altezza lirica che non sembrava possibile raggiungere; ma allora Chopin era già padrone del campo musicale, ed i botoli dell'arte e della critica

non avevano che da mettersi la coda fra le gambe e scappar via, perchè nessuno avrebbe dato retta al loro guaire.

C'è chi crede che veramente Chopin abbia composto un solo *Notturno* prima di venire a Parigi, cioè quello in *Mi minore* (1), che risalirebbe al 1827 e figura tra le opere postume (XIII, 88). Esso non mi sembra davvero la più povera delle prime composizioni di Chopin, come sentenziò il Niecks: la frase è lunga ed espressiva, l'accompagnamento uniforme ma accurato ed elegante, l'insieme ha un simpatico carattere d'espansione.

La cronologia dei diciotto *Notturni* pubblicati a Parigi è così stabilita da Huneker. Op. 9: tre notturni gennaio 1833; op. 15: tre notturni gennaio 1834; op. 27: due notturni maggio 1836; op. 32: due notturni dicembre 1837; op. 37: due notturni maggio 1840; op. 48: due notturni novembre 1841; op. 55: due notturni agosto 1844; op. 62: due notturni settembre 1846.

L'op. 9 dedicata alla signora Pleyel ci presenta tre tipi differenti del genere: il tipo elegiaco nel primo *Notturno* che è in *Si bemolle minore* (IV, 2), e che contiene un tratto in ottave, dichiarato da Huneker di fascino addirittura eccessivo — la pagina è notissima —; il tipo sentimentale non profondo di contenuto, ma certo distinto più di quello che l'abuso del pezzo fa parere, nel secondo che è in *Mi bemolle*

(1) L'Huneker cita ancora un altro *Notturno* che sarebbe stato scritto in gioventù da Chopin: questo fu scoperto dopo l'edizione di Breitkopf ed Haertel ed è in *Do diesis minore*: fu pubblicato nel 1895.

(IV, 6) e fu trascritto per tanti strumenti —; il tipo grazioso anzi civettuolo nel terzo in *Si maggiore* (III, 8) che però ha un episodio " alla breve „ in *Si minore* di forte passione e veramente drammatico. Questi due *Notturni*, il secondo ed il terzo, sono, a parere di Niecks, squisita musica da *salon*: quantunque l'atmosfera sia chiusa ed impregnata di muschio e di altri odori però qui non abbiamo affettazione. La *cadenza* di conclusione del *Notturno* in *Si maggiore* è tipica di Chopin.

L'op. 15 ci dimostra nell'autore un più alto grado di indipendenza e di potere poetico. L'emancipazione da Field (che del resto era maestro insigne oggidì troppo dimenticato, e la cui influenza non ha fatto torto nemmeno a Chopin) è sempre più accentuata in questa terna dedicata al suo collega ed amico Ferdinando Hiller. La prima pagina è un " Andante cantabile „ in *Fa maggiore* (IV, 14); non ha torto l'Ehlert dichiarando che l'accompagnamento a terzine nulla aggiunge qui alla cantilena: l'intermezzo in *modo minore* è molto abilmente trovato per il contrasto ed il conseguente rilievo del pezzo. Più elegante e più drammatico è il secondo *Notturno*, quello in *Fa diesis maggiore* (IV, 18), nel quale le seduzioni della ornamentazione sono profuse a piene mani, saturando tutto il pezzo (per usar la frase di Huneker) di giovine vita, di amore, di sentimento, di benevolenza: anche qui un *doppio movimento* irrobustisce ad un dato momento il contenuto. L'analisi che ne ha fatto il Kleczynski è magistrale: ma sfugge dai limiti di questa mia rapida corsa. Il terzo *Notturno* " Lento „ in *Sol minore* (IV, 20) è originalissimo di invenzione, di co-

struzione, però, per quanto se ne dica, rimane in complesso enigmatico. Qui sarebbe compreso, secondo l'Huneker, tutto ciò che Chopin ha poi sviluppato nel *Notturno* op. 37, n. 1: ma il critico dà la preferenza a questo come più ricco, più semplice di linea, più primitivo, meno complicato di colorito. Anche su questo *Notturno* molti si sono sfogati a fare dei programmi: Antonio Rubinstein lo eseguiva prodigiosamente, prolungando il suono con artificio singolare di note impercettibilmente ripetute e di pedali, crescendo e diminuendo l'intensità, raggiungendo l'effetto di un organo al punto segnato *religioso*: la critica proclamò miracoloso il risultato che il pianista Russo raggiungeva.

" In quattro pagine si contiene più grande varietà " di emozione e più genuino spirito drammatico di " quanto ve ne sia in molte opere di quattrocento " pagine ". Così compendia il Finck la sua impressione circa il successivo *Notturno* di Chopin, il primo dell'opera 27 dedicata alla contessa Appony, in *Do diesis minore* (IV, 24). Ed il Finck è perfettamente nel giusto, perchè non si può immaginare un quadro musicale più potentemente disegnato e più appassionato di questo *Notturno*, che con quello in *Do minore* op. 48 (IV, 48) tiene indubbiamente la supremazia su tutti gli altri. Qui l'analisi e le spiegazioni, siano esse di Kleczynski, di Willeby, di Huneker, di Niecks, di chiunque, insomma, tornano superflue: siamo di fronte ad una manifestazione sovrana del genio, che però pur troppo è dato solo a pochi di riprodurre, mentre molti osano provarsi con soverchia fiducia nelle loro forze. La " profusione di delicate fioriture " che, secondo l'espressione di Karasowski, costituisce il *Not-*

turno che accompagna il precedente formando con esso l'op. 27, apparisce al suo confronto meno importante: esso è in *Re bemolle maggiore* (IV, 28), indubbiamente è uno dei favoriti della maggioranza, ed attraverso una cristallina trasparenza di armonie e di delicatezze offre favorevole occasione per farsi valere agli artisti che non hanno soverchia intenzione di commuovere.

La garbata pirotecnica del *Notturno* in *Re bemolle maggiore* è seguìta da uno squarcio di profonda serenità, dal *Notturno* in *Si maggiore* (IV, 32), che è il primo del binomio op. 32 dedicato alla baronessa von Billing, sua allieva. Questo notturno comparve nel dicembre 1837, e, se esso fu specchio dei sentimenti dell'autore, ci ha cantato l'illusione di tranquilli giorni che l'incontro della Sand aveva da principio procurato al musicista: verso la chiusa del pezzo però una cadenza rotta, prolungata con un recitativo di carattere cupo, giunge come presagio di lontana sventura: questa chiusa (che l'Huneker chiama *coda* e dice troppo altezzosamente costituire la miglior parte del notturno) è di grande efficacia. Il *Notturno*, unito col testè citato, è in *La bemolle maggiore* (IV, 36), costituisce, secondo l'Huneker, un ritorno al tipo di Field, ma certo questo sarebbe un Field molto riveduto ed armonicamente aumentato: ad ogni modo l'episodio in *Fa minore*, che è poi con artifizio ripetuto mezzo tono sopra, è originale, pieno di movimento, e riconduce con interessanti modulazioni alla primitiva idea ripresentata con cresciuta ornamentazione: l'insieme può parere un po' ricercato, ma non è certo alquanto fastidioso, come giudica l'Huneker,

nel cui apprezzamento pure coscienzioso spesso la simpatia tiene molto posto.

Nessuna dedica ha il successivo fascicolo, op. 37, dei *Notturni* di Chopin, che ne contiene ancor esso due. Il primo, in *Sol minore* (IV, 40), non gode in generale le più forti simpatie degli illustratori, sebbene la profonda mestizia del principio impressioni assai ed il *corale* in *Mi bemolle* sia molto ben trovato; questo corale deve essere eseguito un po' più lentamente della prima parte: Chopin si scordò di segnare questo particolare che il suo allievo Gutmann ha ripetutamente rilevato. Il secondo *Notturno*, che è in *Sol maggiore* (IV, 43), ha l'andamento dichiarato della barcarola, forma come una grande striscia di luce magicamente armoniosa: Karasowski ed altri dichiarano che la melodia centrale di questo *Notturno* è la più bella che sia mai uscita dalla penna del maestro, affermazione che è assai difficile, perchè da questo lato sono permesse e libere a chiunque le simpatie, e l'effusione non solo di spunti ma di melodia vera e sentita è uno dei fascini che avvincono a Chopin più persone al mondo. Occorre però nell'interprete un grande accorgimento per conservare al *Notturno* tutto il suo carattere, e non trasformarlo, come talora accade, in uno studio di terze e di seste: e Schumann, a proposito di questi due *Notturni* che formano l'op. 32, fa assennate osservazioni.

A Madamigella Laura Duperré, figlia dell'ammiraglio, bellissima creatura a testimonianza del maligno Lenz, Chopin intitolò l'op. 48 che racchiude due *Nottarni*, il primo dei quali in *Do minore* (IV, 48) celeberrimo. Sul valore assoluto di questo *Notturno* non

vanno tutti i commentatori d'accordo: ma rimane il fatto, dice Huneker, che esso è il più nobile fra tutti: fiero di concezione esso rassomiglia alla miniatura musicale di un dramma. Kleczynski chiama questo *Notturno* la contrizione di un peccatore, ed impiega parecchie pagine a dilucidare la sua spiegazione. Il secondo numero dell'op. 48 è in *Fa diesis minore* (IV, 52): il punto più originale è il *più lento* in *Re bemolle* (IV, 54) che forma un declamato di grande distinzione. Ambedue i *Notturni* hanno qualità eroica, ambedue sono alieni dalla leziosaggine, ambedue sono del vero, del più grande Chopin, di Chopin del modo maschio: — così l'Huneker.

Ed eccoci all'omaggio che Chopin fece a Jane Stirling, alla sua più devota ammiratrice ed amica, eccoci all'op. 55 che consta ancor essa di due *Notturni*. Il primo è in *Fa minore* (IV, 58), l'Huneker lo dice di genere famigliare, Kleczynski lo spiega a lungo dichiarando che le molteplici riprese del tema devono essere pronunziate come un cantante farebbe di una classica canzone. Kullak maligna dicendo che giunti al fine le poche misure *in maggiore* significano " grazie al cielo! siamo giunti al termine! ". Ma il *Notturno* non merita questa relativa noncuranza: è squisito in molti punti, ed efficace nel *più mosso*: la persistenza nella tonalità forse gli toglie qualche simpatia. Il *Notturno* compagno, " Lento " in *Mi bemolle* (IV, 61), è assai lodato dal Niecks, perchè a differenza degli altri, non cerca contrasto d'effetto in un intermezzo, e perchè è fresco e gioioso: l'Huneker dice solo che esso produce l'effetto di una improvvisazione e che ha il merito di essere udito raramente.

Gli ultimi due *Notturni* (op. 62) sono dedicati alla signorina von Könneritz, ed il Niecks li giudica piuttosto dovuti alla lodevole abitudine dell'attività che al lavoro. Ne prende le difese Huneker trovando una speciale soavità di profumo nella famosa catena di trilli del primo *Notturno*, che è in *Si maggiore* (IV, 64) e chiamato il *Notturno della tuberosa*, e molto vigore di creazione e di lirica fantasia nel secondo in *Mi maggiore* (IV, 68). In sostanza queste due pagine servono a chiudere degnamente il ciclo ove la natura del talento di Chopin si spiega spesso senza sfarzo ma colle più preziose delle sue qualità, cioè coll'elevatezza dell'ispirazione e colla purezza della forma.

Gli Scherzi.

Importante lavoro di Chopin sono gli *Scherzi*, quattro di numero, resi pubblici dal 1835 al 1843.

Lo *Scherzo* di Chopin è una cosa completamente differente dagli *Scherzi* di Beethoven, che veramente già non meritavano quel nome, perchè solo leggermente umoristici, talvolta quasi sereni, non erano tipo di gaiezza. Lo sono ancora meno, ad eccezione forse dell'ultimo, gli *Scherzi* di Chopin, dove di giocondità non è il caso di parlare e non si trova nemmeno serpeggiante l'*humour* Shakespeariano del quale parla Karasowski nè quello Byroniano scoperto da altri. Lo stesso Roberto Schumann, a proposito dello *Scherzo* op. 20, chiedeva meravigliato in qual modo dovrebbe ammantarsi la serietà, se lo *Scherzo* si veste di ombre così oscure. Forse il nome di *Capriccio* sarebbe più adatto

a questi lavori nei quali Chopin ha affermato la maggior libertà di spirito e di procedimenti; certo questa forma originale, nobilmente audace, ottimamente rispondeva al carattere ed al temperamento dell'autore.

Il primo *Scherzo* op. 20 è in *Si minore* (VII, 2ª parte, 2), fu scritto a Vienna od a Stuttgart, ma certamente prima che Chopin arrivasse a Parigi. Dedicato a Teodoro Albrecht, questo lavoro era destinato a fare allibire i pedanti, a cominciare dai due forti accordi iniziali tenendoli in disperazione fino al terribile ribattito dell'accordo dissonante che precede la stretta, quantunque però non potessero nemmeno i prelodati pedanti sfuggire al fascino che emanava dal *più lento* in *modo maggiore*. Lunghe descrizioni sono state fatte dell'uragano che si scatena dopo l'originalissima entrata, della cantilena che interrompe la tempesta e che è come un ricordo di perduta felicità, della ripresa dell'*agitato*, della visione paradisiaca di quel *maggiore* nel quale la melodia appare fusa in modo nuovo.

Ed una disamina un po' meno superficiale ci renderebbe ragione della ardita architettura, dei movimenti di passi alternati, dei ritardi di accordi, di certe finzioni armoniche, di un complesso di particolari che non si perdono se l'interpretazione è diligente, malgrado la rapidità di questo *presto con fuoco*.

Il secondo *Scherzo* (VII, 2ª parte, 14) op. 31 in *Si bemolle minore*, dedicato alla contessa Adele von Furtenstein, è relativamente meno anarchico.

Anche questo *presto* è di indiscutibile originalità, nobile di tipo, giusta l'osservazione d'Huneker: è interessante l'episodio che comincia in *Re bemolle* (VII,

2ª parte, 17), e si sviluppa riccamente. Il *trio*, o meglio la melodia di centro, ha il marchio del genio e le ripetizioni, e le riprese, e le progressioni armoniche non si può dire se si debbano più ammirare per l'abilità, la genialità od il colore: la *stretta* che incalza con rapide modulazioni chiude quasi trionfalmente questo lavoro, uno dei preferiti nei pubblici concerti.

Quadro dettato da grandiosa fantasia è lo *Scherzo* op. 39 (VII, 2ª parte, 30) in *Do diesis minore*, dedicato al suo fedele Gutmann. Questo lavoro appartiene alla piena e robusta maturità del genio, ed è peccato sia assai meno noto dei precedenti: esso richiede un complesso raro di qualità tecniche nell'interprete. La scena è stupenda. Per la landa brulla e desolata nella quale le prime battute di fosco colore ci introducono risuonano tre appelli di potenti *Fa diesis*, accompagnati da accordi che ci ingannano circa la tonalità del lavoro fino alla quinta battuta dopo il terzo appello. Una frase imperiosa sembra chiamare a raccolta gnomi, folletti che non tardano a comparire tumultuosamente riddando. Mentre l'evocatore, calmata la ciurma, sta per parlare, s'ode di lontano un corale religioso, la scena si rischiara, le arpe in tòcchi leggieri affievoliti ancora dalla distanza accompagnano una visione di angeli e di beati. La turba infernale rimane attonita: il corale risuona più alto e più armonizzato, alternato con arpe lontane che man mano si dileguano; qui i due concetti, il demoniaco ed il religioso, sono lumeggiati con arte squisita, finchè con procedimento più sinfonico che pianistico la legione dei mali spiriti si anima e si abbandona alla tregenda.

Nell'ultimo *Scherzo* op. 54 in *Mi maggiore* (VII,

2ª parte, 42), dedicato a madamigella I. de Caraman, freme intensamente la vita. Esso è tutta a botte-risposte, eccettuata la frase di pernio che arriva tardi, corre con estrema disinvoltura, alternando con impareggiabile arguzia spunti di melodie, tratti pizzicati, disegni ornamentali, modulazioni, sospensioni inattese. Il lungo episodio di mezzo che ha una frase di carattere semplice e bonario, è trattato con una larghezza e con una pastosità riposanti. Alla ripresa dei primi temi, tutto scintilla di bel nuovo, e la scena finisce con una lunga risata di trilli, una specie di *tutti* imperiosa, ed una lunga scala.

Pianisticamente questa composizione sta a lato dei capricci più leggiadri di autori contemporanei, e li supera per la varietà e la copia delle riserve tecniche. La nota comica relativa a questo magnifico *Scherzo* può stare nell'apprezzamento del Barbedette che lo trova lungo, scritto in uno stile contemplativo, e non sufficientemente modulante per far passare le riprese.

Gli « Impromptus ».

Un genere assai tipico nel quale Federico Chopin si è anche affermato con fortuna è l'*Impromptu*, che, secondo la terminologia accettata, corrisponde all'*Improvviso*.

Non bisogna pensare che quest'ultimo titolo, che fu usato da Schubert, da Mendelssohn e da tanti altri, corrisponda precisamente a quel lavoro, frutto, per così dire, di premeditata eccitazione artistica, che costituiva un esercizio pericoloso, ai giorni nostri dive-

nuto più raro, ma che a Chopin come a Mozart riusciva in modo da meravigliare gli uditori e trarli all'entusiasmo. L'*Improvviso*, ossia l'*Impromptu*, di Chopin più che altro è un rapido ricordo di un momento lirico, ma non si può dire veramente una istantanea fissata al preciso momento del suo apparire: la levigatura di queste composizioni non permette di giudicarle veramente genuina significazione di quella estemporaneità che costituì uno dei fascini dell'artista.

Tre *Impromptus* ha pubblicato Chopin dal 1838 al 1843, quando già la vera facoltà di improvvisare accennava a declinare, procedendo pur troppo parallelamente colla salute fisica dell'autore. E forse il carattere più spiccato di *Improvviso* si trova... nel quarto *Impromptu*, quello di *Do diesis minore* (XIII, 81), fatto conoscere dal Fontana come op. 66, e più propriamente designato coll'appellativo di *Fantasia-Impromptu*: del resto, secondo quanto asserì Gutmann, questa pagina sarebbe stata messa in carta nel 1834, il che spiegherebbe perfettamente la minore artifiziosità sua di fronte agli altri tre *Impromptus*. Certo non si comprende come Chopin avesse di proposito dimenticata nel portafoglio questa ispirazione di così vivida potenza suggestiva ove tutto è così fuso ed armonico, e che pur troppo è fra i pezzi più comunemente straziati, perchè pochi sono persuasi che l'enfasi deve essere assolutamente proscritta nell'*allegro agitato* e che nel *moderato cantabile* la sonorità è sempre relativa e discreta.

Il primo degli *Impromptus* di Chopin è in *La bemolle* (X, 22), op. 29, dedicato alla contessa di Lobau. Il pezzo è caloroso, ornato, snello, qualità (osserva Hu-

neker) indicate fin dalla partenza: l'effetto del *Re naturale* e delle terzine è assai originale, il cromatismo interessa, il rilievo dell'episodio in *Fa minore* col forte contrasto ritmico è molto efficace, un po' di *rubato* è, per consiglio di Kleczynski, consigliabile, notevole è il chiaroscuro della coda. Ma solo un artista con dita di velluto può suonare gli armoniosi arabeschi di questo *Impromptu*, conchiude Huneker: e quanti sono coloro che posseggono vellutati polpastrelli fra gli infiniti che martellano spietatamente questa composizione?

Simpatica impostazione ha il secondo *Impromptu*, l'op. 36 (X, 27), senza dedica, in *Fa diesis maggiore*. Comincia con un movimento di due voci di basso conveniente ad un *wiegen-lied*, ossia ad una ninna-nana, e su questo spunto si viene svolgendo con andatura originale una breve canzone fiorita di melismi, e chiusa da un ritornello armonizzato. Ad un tratto risuona una fanfara, e passano caracollando i cavalieri: poi la visione si dilegua, e con ingegnosa transizione armonica ritorna la canzone accompagnata da terzine nelle quali appaiono diluite le due parti inizialmente sincrone del basso: più tardi si svolge come chiusa una delicatissima filigrana leggiera come un soffio: quale concezione questo *Impromptu* è vicino al dominio della *Ballata*.

Ultimo di ordine e forse di merito è l'*Impromptu* in *Sol bemolle maggiore*, op. 51 (VII, 68), meno spontaneo dei precedenti, strano nello sviluppo, alquanto rilevato nel *sostenuto*, ma in complesso lavoro che non si direbbe uscito che a stento dalla penna di Chopin: sarebbe appena notevole se fosse una imitazione del suo genere.

Le Ballate.

Che le *Ballate* di Chopin fossero le composizioni che egli credeva più elevate nulla lo prova; ma che esse segnino il punto forse culminante della sua elevazione lo affermerebbe, oltre che il successo presso il pubblico, l'interesse speciale che la critica ha dimostrato per queste importantissime pagine.

Certo se si parte dal concetto limitato dell'arte che aveva l'ineffabile Barbedette (e non era il solo a Parigi a' suoi tempi ad essere di corta vista) ci si domanda, come egli ha fatto, cosa significa l'appellativo curioso, e si sentenzia magari che il linguaggio musicale non essendo l'equivalente del linguaggio articolato, non si può ricevere dall'audizione di queste composizioni che un senso di *rêverie* molto pronunziato. Ma Dio mercè ora siamo tutti persuasi che nella musica c'è qualche cosa di ben più profondo che l'impressione fisica superficiale, ed è a questo sentimento più intimo e degno di chi pensa che si rivolgono le *Ballate* di Chopin, tutte ispirate, a quanto sembra, dai poemi di Mickiewicz. Esse sono quattro, molto differenti l'una dall'altra, non avendo che due punti comuni, a detta dell'Ehlert, cioè il romanticismo del loro sviluppo e la nobiltà dei loro temi.

La prima *Ballata*, in *Sol minore*, op. 23 (I, 1), dedicata al Barone von Stockhausen, viene riguardata con speciale simpatia dai musicisti: l'avrebbe suggerita il *Corrado Wallenrod*. Kleczynski avanza al proposito osservazioni molto opportune sulla obbiettività della

composizione. Parla il poeta, narra la storia di lunghe veglie e di atroci dolori che la rassegnazione ha mitigato, i suoi versi esprimono disperazione, tristezza, le varie passioni che agitano il protagonista, ma non vanno fino al fondo all'animo dell'autore che personalmente non si agita, non soffre.

Questa *Ballata*, che Chopin scrisse probabilmente a Vienna, è stata oggetto di commenti infiniti anche per la questione ritmica: su questo terreno non hanno dato tregua alcuni diligenti specialisti, che nelle loro ricerche analitiche per fissare le particolarità *anakrusiche* o *thétiche* non hanno limiti, ed a forza di analisi rattristano l'umanità che domanda talora di ammirare senza preoccupazione. Secondo uno di questi egregi moderni pedanti, cioè secondo il signor Edoardo Gariel (1), Chopin avrebbe in questa prima *Ballata* commesso un errore di ortografia musicale, nientemeno. Se per caso il censore messicano ha ragione, consoliamoci che da tanto tempo l'umanità ha assolto Chopin dal peccato, e continuiamo pure liberamente a godere di questa vigorosa ispirazione piena di vita, di grandiosità di passione, che i più grandi artisti venerano e mettono in programma.

La seconda *Ballata* porta il numero d'opera 38 (I, 2), ed è dedicata a Roberto Schumann, che la trovò un po' meno artistica della prima, ma ugualmente fantastica ed intellettuale. Questo pezzo comincia in *Fa maggiore*, termina in *La minore*, è più conciso del pre-

---

(1) *Chopin*, por Eduardo Gariel. Mexico, 1894, Imp. y lit. de F. Diaz de Leon succ.

cedente; sarebbe stato ispirato da un altro canto del Mickiewicz, *Il lago delle Willi*. Niecks non ammette che sia inferiore alla prima. Parecchie sono le opinioni dei commentatori sullo stacco dei varii tempi: i contrasti devono essere piuttosto accentuati: La composizione fu scritta a Majorca. Rubinstein la eseguiva assai spesso, ma in generale non è quella che oggidì si ode più soventi.

La terza, in *La bemolle*, op. 47 (I, 20), dedicata alla signorina di Noailles, e che è detta l'*Ondina*, dal poema di Mickiewicz che l'ha suggestionata, è pane quotidiano dei pianisti: tutti ne conoscono la disinvoltura, l'originalità, il vario modo col .quale il tema vien presentato, lo slancio della frase mediana, la riassunzione splendida. Evidentemente quando Barbedette scrisse che lo stile ne è " traquilllo e quasi sorridente „ si pigliava giuoco dei lettori.

L'ultima *Ballata*, op. 52, in *Fa minore* (I, 30), dedicata alla Baronessa C. de Rothschild, è, secondo l'Huneker, assolutamente gloriosa: tutti sono concordi nel proclamarla una composizione all'altezza delle più straordinarie concezioni dell'arte; il suo carattere arieggia da principio la leggenda, ma poi cambia, ed è un magnifico poema polifonico appassionato quello che si svolge: musica di modernità assoluta, anche dopo più di mezzo secolo dalla sua apparizione, questa *Ballata* va posta in prima fila tra le opere del maestro. L'Huneker ne fa un esame analitico preciso, e conclude che la sua malìa è irresistibile.

CAPITOLO SESTO

Composizioni diverse.

La *Berceuse*. — *Allegro* di *Concerto*. — *Fantasia* op. 49. — *Marcia funebre* in *Do minore*. — Le tre *Scozzesi*. — *Bolero*. — *Tarantella*. — *Barcarola*.

Composizioni per pianoforte e strumenti ad arco. — La *Polonese* op. 3. — Il *Trio* op. 8. — La *Sonata* op. 65. — Il *Duo* sul *Roberto il Diavolo*.

Composizioni vocali. — Le diciassette melodie postume.

Rimane a dire qualche cosa sulle composizioni di Chopin che non formano corpo con altre, sui lavori concertati per pianoforte e strumenti ad arco e sulle pagine di canto.

La più importante delle opere di Chopin che dobbiamo ancora registrare è la *Berceuse*, che molti illustratori mettono in coda ai *Notturni*. Qui non siamo nel terreno della grande musica, piuttosto ci troviamo vicini al regno dell'illusione musicale. Sul basso di moto uniforme, composto della triade dell'accordo di tonica seguito dall'accordo incompleto di settima di dominante, si sviluppa una interminabile serie di figurazioni ornamentali delicatissime, capricciose, fantastiche. La *Berceuse* è in *Re bemolle* (X, 75), dedicata alla signorina Elisa Gavard: ha inspirato una infinità di pagine letterarie perfettamente inutili, ed è stata oggetto di una lunga dissertazione ritmica del signor

Gariel, altrettanto inutile, perchè nessuno discute l'alta importanza delle ricerche dei Westfal, dei Gevaert, dei Lussy, dei Riemann, dei Fuchs, ma è inopportuno sotterrare sotto il pondo dottrinale pagine dettate con liberissimo intendimento. Ed oltre a questo si è dimenticato troppo spesso in argomento di fraseggio che Chopin stesso era tutt'altro che uniforme tutte le volte che si sedeva al pianoforte, assicurando per contro tutti i suoi allievi che la sua esecuzione era variatissima. Risparmiamo dunque alla *Berceuse* il tormento di uno studio analitico sfibrante, ed auguriamoci di poterla talora sentire con quella elasticità, con quella vaporosità di tinte che essa prendeva sotto le dita di Antonio Rubinstein, incomparabile miniatore.

L'*allegro di Concerto*, op. 46, e le *Fantasie*, op. 13 e 49 sono altre forti affermazioni di Federico Chopin che hanno fissato l'attenzione dei musicisti. L'*allegro* (X, 40) pubblicato solo nel 1846 e dedicato alla signorina Müller, è una pagina vigorosa scritta molto prima, o come primo tempo di un *terzo Concerto*, o come frammento di un *Concerto* per due pianoforti (di cui parla Chopin in una lettera del 21 dicembre 1830) naturalmente aggiustato per un solo strumento. Quello che sembra probabile è che, giusta l'opinione di Shumann, il pezzo fosse concepito in origine per piano ed orchestra: ad ogni modo questo adattamento è poi stato fatto da Louis Nicodé, che l'ha anche accomodato col solo accompagnamento di un secondo pianoforte. Solidamente costrutto esso non richiede un forte talento interpretativo, ma offre agio all'esecutore di far valere la sua abilità, e certo da questo lato è preferibile a molte pagine di scolastica pura.

Nella *Fantasia* in *Fa minore*, op. 49 (X, 56), dedicata alla Principessa di Souzzo, per contro la scolastica non ha proprio nulla da vedere, o per lo meno passa in linea subordinatissima al concetto anzi ai concetti che la informano. Essa fu pubblicata nel 1842, ed in quel torno e di poi si fece un abuso straordinario di questo appellativo di *Fantasia*, sotto il quale vennero gabellate le più strane insulsaggini. Ma questa *Fantasia* Chopiniana è, per così dire, la redentrice della stirpe, tale è l'altezza della concezione e così copioso il contenuto musicale. *Fantasia* di altro genere era stata l'op. 13 che riuniva brillantemente parecchie canzoni popolari polacche, con accompagnamento orchestrale. La *Grande Fantasia* (XII, 66) pubblicata nel 1834 e dedicata a Pixis, vivacissima da capo al *Kyiawiak* finale era stato uno dei maggiori successi di Federico nei primi concerti, e l'avevano portata ai sette cieli i giornalisti ed il pubblico. Oggi naturalmente questo genere di *pot-pourri* non sarebbe più ammessibile nei programmi diventati spesso mastodontici ed opprimenti.

Volgo rapidamente al fine della rassegna dei lavori per pianoforte di Chopin riunendo in gruppo la *Marcia funebre*, le *Tre scozzesi*, il *Bolero*, la *Tarantella* e la *Barcarola*.

La *Trauermarsch* data dal 1826: è naturalmente postuma (XIII, 114) perchè Chopin non avrebbe pubblicato una pagina di primissima giovinezza, evidente imitazione beethoveniana, priva d'interesse, magra di sviluppo, titubante, malgrado un'idea non cattiva nel *Trio*. Non si comprende come Fontana abbia fatto questo torto all'autore della *Sonata* in *Si bemol mi-*

nore che contiene il gran capolavoro in argomento di marcie funebri. Questa pagina è in *Do minore* e fa parte dell'op. 72 come n. 2. Il numero 3 è formato da *Tre Scozzesi* (XIII, 78, 79 ed 80), che Niecks dichiara le meno individuali delle composizioni di Chopin, semplici descrizioni di danze, ritmo e melodia senza poesia; la seconda di queste, nota Huneker, in *Sol maggiore*, sembra specialmente adatta per i collegi di ragazze: esse rimonterebbero al 1830.

Il *Bolero*, op. 19 (X, 12), in *La minore*, ha un sapore... Polonese: questo è il giudizio e forma la condanna inflitta dai commentatori: è un pezzo di *saccoccia*, come si diceva una volta, pubblicato nel 1834, cioè quattro anni prima della sua visita fuggitiva e così di scorcio alla Spagna, e Niecks pensa che fosse composto già da assai tempo prima della pubblicazione: venne dedicato alla Contessa E. de Flahault. L'artifiziosità di questo *Bolero* non conclude a nulla, è un *morceau de salon* discretamente elegante e con una chiusa in *La maggiore* assai brillante, e nulla più.

Lo Spagnolismo non riuscì a Chopin, e l'Italianismo nemmeno. Egli non conobbe il nostro paese che per l'ardente desiderio; la corsa rapidissima fatta a Genova da Marsiglia non potendo assolutamente contare. Ed è perciò che l'op. 43 (X, 32) di *Tarantella* non ha che il nome. Pubblicata nel 1841 prima a Lipsia dal Schubert, che pagò all'autore cinquecento lire, derivata dalla *Tarantella* di Rossini questa composizione vorrebbe essere tipica ma non ha alcun colore meridionale; essa non fa concorrezza al noto lavoro di Liszt, e nemmeno alla *Luisella* a torto dimenticata, di Adolfo Fumagalli, un artista italiano morto

giovanissimo alla vigilia della gloria che il suo talento così fresco, sincero e pittoresco gli avrebbe assicurata.

La *Barcarola* op. 60 (X, 78) dedicata alla Baronessa Stockhausen, pubblicata nel 1846, è ancor essa un'opera minore di Chopin: ha l'apparenza pomposa, elaborata, è irta di note doppie, di trilli, di difficoltà, diffusissima, e sotto le dita di Tausig, poteva benissimo produrre l'impressione di una composizione di gran levatura. Ma in sostanza è troppo complicata, ricercata, e come *Notturno* può essere valutata più che come *Barcarola*, mancandovi il " colore locale ", che si trova in tante altre pagine anche semplici e brevi, fra quali sono così simpaticamente caratteristiche quelle di Mendelssohn.

Le due ultime classi di composizioni di Chopin sono quelle che si contengono nei volumi XI e XIV dell'edizione Breitkopf e Haertel, cioè i lavori per pianoforte e strumenti ad arco e le pagine vocali. Ma esse non ci tratterranno a lungo, perchè formano la parte meno interessante della produzione del Maestro, ed è solo per avere la nozione completa dell'opera sua che se ne discorre.

Eccoci dunque anzitutto alla *Polonese* in *Do maggiore* per violoncello e pianoforte, op. 3 (XI, 34), scritta dall'autore nel 1829 durante il suo soggiorno ad Antonin, ed alla quale Chopin aggiunse poi come introduzione un *adagio*. Questa *Polonese* fu più volte eseguita dal compositore che talora (come nella serata in casa Lewicki nel 1830) la faceva precedere dalla *Sentinella* di Hummel, curiosa composizione del tempo. Il castellano di Antonin, Principe Radziwill, era un valente cellista: però questo pezzo alla sua apparizione

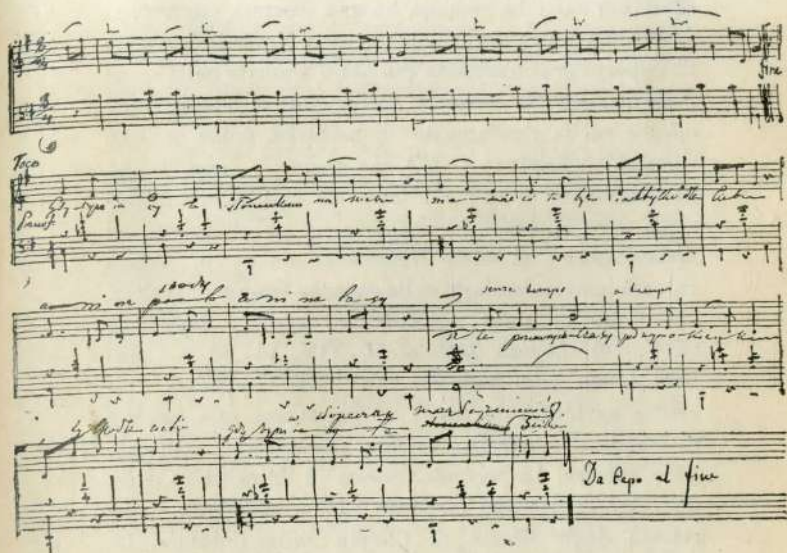
presso l'editore Mechetti a Vienna nel 1833 fu dedicato al Merk, provato e servizievole amico di Federico, e professionista di vaglia. Quanto al valore della composizione Chopin stesso scrisse che essa è niente altro che un brillante pezzo di salone, uno di quelli che piacciono alle signore: rispettiamo l'autocritica.

Al principe Radziwill, Chopin dedicò il *Trio* (XI, 2) op. 8, che era finito al principio del 1829, e fu pubblicato nel marzo 1833. Sembra che Chopin rimpiangesse di non aver scritto questo lavoro per viola (in luogo che per violino), cello e pianoforte. Oggidì questa composizione appare alquanto pallida, eppure essa ebbe un largo successo, e fu elogiata vivamente dalla stampa. Nel 1833 stesso l'editore della *Allgemeine Musikalische Zeitung*, l'organo di Schumann già nominato, portava a cielo questo *Trio* (che fu perfino risparmiato dalle censure del feroce Rellstab), dichiarando che in esso ogni cosa era nuova: la scuola neo-romantica, l'arte di suonare il pianoforte, l'individualità, l'originalità, il genio.....; andando di questo passo sarebbe poi stato difficile di trovare gli aggettivi occorrenti per le opere maggiori. Bene riassume questo lavoro Huneker, scrivendo: " Il *Trio* si apre " con fuoco, lo *scherzo* è fantastico, l'*adagio* piacevole, " mentre il *finale* è allegro ed amabile; questa composizione può figurare occasionalmente nei programmi " di concerto, malgrado la sua puerilità ".

Anche la *Sonata* in *Sol minore* (XI, 50) op. 65 per violoncello e pianoforte non ebbe penuria di ammiratori, primo tra essi il Finck. Si trovano parecchi punti graziosi in questa composizione che non può veramente dirsi una *Sonata* per i due strumenti, mancando in

essa la giustizia distributiva ed il violoncello essendo stato troppo favorito. Ha un discreto carattere di distinzione il *lento*, nel quale Niecks vede come un *Notturno*: ma, a giudizio dello stesso, il primo tempo e l'ultimo sono immense lande con qualche piccolo fiore isolato. Questa *Sonata* fu dedicata a Franchomme, ed è l'ultima opera pubblicata essendo in vita l'autore: essa apparve nell'ottobre 1847.

Chopin volle il nome dell'amico Augusto Franchomme associato al suo nel 1833 come autore del " *Gran Duo* concertante per piano e violoncello sopra " temi del *Roberto il Diavolo* „; l'opera quindi non ha numero. Questo *Duo* è una delle infinite fantasie del tempo: l'ornamentazione pianistica è molto abbondante, però i temi nel violoncello non sono troppo rovinati: comincia in *Mi maggiore* e finisce in *La maggiore*. Schumann diceva che gli pareva di vedere Chopin che tracciava la composizione, e Franchomme che non faceva che approvare, dicendo che tutto andava bene. Il pezzo, scrive Huneker, è vacuo, noioso, unicamente superiore alle composizioni dello stesso genere di Bériot e di Osborne. Aggiunge ancora Huneker: il gran *Duo concertante* è certo un pezzo d'occasione: — l'occasione probabilmente era la necessità di moneta contante.

I diciassette *Canti* di Chopin (XIV) sarebbero stati, secondo Niecks ed Huneker, composti fra il 1824 ed il 1844: la nostra edizione precisa meglio le date e le stabilisce dal 1829 al 1847. Veramente la cosa non ha molta importanza, perchè se alcuno di essi è simpatico, e se tutti palesano un discreto sentimento non ve n'è però alcuno che eccella in modo straordi-

Fac-simile della canzone « Desiderio di fanciulla ».

nario, e che abbia rivelato Chopin in questo campo emulo di Schubert o di Schumann. Del resto Chopin non si curò nemmeno di metterli tutti in carta: talvolta li cantò a' suoi amici e non li notò, ed alcuni furono, a sua insaputa, trapiantati in Polonia e divennero popolari pur ignorandosi il nome dell'autore.

All'anno 1829 appartengono, secondo la cronologia di Breitkopf ed Haertel, il *Desiderio di fanciulla* (XIV, 2), *Ciò che amano le fanciulle* (XIV, 12) amendue su versi di Stefano Witwicki, autore anche di otto

altri canti (1). Il *Desiderio di fanciulla* è uno dei canti più noti: la melodia ha una discreta estensione: Liszt l'ha parafrasata brillantemente, e Marcella Sembrich l'ha spesso graziosamente cantata e suonata nella scena della lezione nel *Barbiere di Siviglia*: il movimento è *allegro* ed ha l'andamento di mazurka, come qualche canzone successiva; — *Ciò che amano le fanciulle* non ha originalità di spunto: nelle tre battute d'introduzione però Huneker ha scoperto un po' di colore dei *Meistersinger*: ci vuole veramente un po' di buona volontà per rintracciarlo nella canzone famosa di Walter.

Il 1830 ha visto nascere tre canzoni: *Baccanale* (XIV, 10), *Lontan dagli occhi* (XIV, 14) ed il *Cavaliere prima della battaglia* (XIV, 24). La prima, trascritta anch'essa da Liszt, consta di una sola strofa e di frequenti ritornelli: ha una concitazione artificiale poco efficace. La seconda, poesia di Mickiewicz, è in due piccole parti un *larghetto* ed un *andantino*, forse riflesso degli affanni di Chopin colla Costanza. La terza, piena di animazione, ben sostenuta nell'accompagnamento, è una delle migliori.

Nel 1831 sono spuntati quattro canti: *Onde torbide* (XIV, 7), specie di *nenia* che ha qualche cosa dell'*aria antica* italiana, *Il messaggiero* (XIV, 17), saluto un po' pastoralmente semplice ad una rondinella pel-

---

(1) Per comodo dei lettori metto in italiano il titolo dei canti, tradotti (però non dall'originale polacco, ma bensì dal tedesco) da Arturo Franci: due canti però, quello intitolato *Una melodia* ed il *Canto funebre polacco* non hanno nome d'autore, anzi di quest'ultimo non conosco la versione in italiano.

legrina, *Il ritorno* (XIV, 36), anch'esso illustrato da Liszt, notevole per la vivacità ed il contrasto degli accenti, e la *Canzone Lituana* (XIV, 39) che col *Desiderio di fanciulla* è frequentemente udita, ed ha una nota affettuosa rilevante.

La *Canzone funebre Polacca* (XIV, 42), che data dal 1836, è fra tutte queste pagine la più sviluppata: il Niecks la dichiara monotona, ma impressionante, essa ha il ritmo vario ed un lungo pedale di *Mi bemolle* assai originale.

Segue, sempre cronologicamente, il canto *Le mie gioie* (XIV, 29) su parole di Mickiewicz, scritto nel 1837, e poco caratteristico, come non lo è guari *La primavera* (XIV, 4), composta nel 1838. Poi per tre anni non abbiamo altre pagine vocali: nel 1841 ne ritroviamo due: *Il mio tesoro* (XIV, 20) e *L'anellino* (XIV, 34), ambedue su versi di Zaleski, musicalmente mediocri; due altre abbiamo nel 1845 cioè *Due morti*, (XIV, 27), la più breve di tutte, e *Malinconia* (XIV, 32), ambedue indifferenti. La *Melodia* (XIV, 32), che sarebbe l'ultima, perchè scritta nel 1847, ha la voce spesso scoperta, ma un notevole calore di modulazione.

La verità è che in nessuno di questi diciassette canti emerge un vero e proprio carattere personale Chopiniano, uno di quegli accenni che rendono immortali brani di mazurke e preludi di poche battute.

CAPITOLO SETTIMO

L'interpretazione di Chopin.

I. Chopin artista personale. — La tradizione. — Gli allievi principali professionisti e dilettanti. — I lavori di Kleczynski. — Il *tòcco* di Chopin. — La tenuta della mano. — La digitazione.

II. Il fondo delle tendenze musicali del maestro. — I suoi autori preferiti. — La linea pura delle sue composizioni. — L'ornamentazione. — I ritmologi moderni. — La praticità degli abbellimenti di Chopin. — Il *rùbato*. — Il *pedale*.

III. Gli ostacoli frapposti alla divulgazione delle composizioni di Chopin. — Irriverenze e sotterfugi editoriali. — Il trionfo dell'autore. — Riduzioni strumentali e sceniche. — Gli interpreti più in vista. — Illusioni di artisti. — I consigli di Chopin.

I.

Questa musica di Chopin che abbiamo partitamente esaminata come si eseguisce?

A questo punto la domanda sorge semplice e naturale: ma la risposta è complessa e difficile.

Ci troviamo di fronte a quella questione della *interpretazione* che è stata da assai tempo confinata nei libri e nelle memorie. Chopin non lasciò propriamente scuola; egli era artista troppo personale, e nessuno ne raccolse sistematicamente l'insegnamento, per modo

che la vera tradizione venisse conservata salva da ogni infiltrazione esteriore: nè del resto sarebbe stato possibile che la tradizione, passando per due o tre generazioni, trasmessa a distinti artisti, rimanesse inalterata nell'ambiente musicale di continuo tanto mutevole. Sulle caratteristiche essenziali di Chopin un solo artista avrebbe potuto, per l'autorità del nome, interloquire, fissandone diligentemente le linee, cioè, come notai dal principio, Liszt, occupandosi a redigere quel *Metodo* al quale Chopin pensò troppo tardi, quando non ebbe più la forza di mettersi ad un serio lavoro in proposito: ma Liszt nulla fece, e si piombò nell'oscuro e nell'incerto man mano che sparivano i pochi che avevano attinto direttamente dalla parola del maestro. Del resto tra gli allievi di Chopin pochi furono professionisti: Niecks, sull'indicazione di Marmontel, dichiara che quelli che ritrassero maggior utile dalla sua scuola, che " si impregnarono del suo stile e della sua maniera ", furono i pianisti-compositori Gutmann, Lysberg e Mathias; aggiungiamo per abbondanza Mikuli, teniamo conto di due giovani, Carlo Filtsch e Paolo Gunsberg, allievi eletti morti ambedue prestissimo, non avremo tuttavia ancora un gruppo sufficiente di artisti per conservare la scuola, tanto più che di essi credo che il solo Mathias abbia tenuto un posto ufficiale d'insegnamento. Graziose e valenti apostolesse del patetico maestro furono le Principesse di Chimay e Czartoriska, le Contesse Esterhazy, Branicka, Potocka, de Kalergis, d'Est, le Signorine Müller e Meara, che poi sposarono rispettivamente il fabbricante di pianoforti Streicher di Vienna e Dubois organista alla Maddalena, la De Kologrifof che divenne

la Signora Rubio, ed una Signora Peruzzi anch'essa di origine Russa e consorte del ministro del Duca di Toscana alla Corte di Luigi Filippo. L'essere state

Medaglione della Principessa Czartoriska.

allieve dirette di Chopin, avere eseguito le sue composizioni con un fascino che ricordava il maestro (merito riconosciuto alla Principessa Czartoriska davanti alla quale Chopin sarebbe, secondo quanto narra Lenz, caduto in ginocchio dopo una audizione) era un bel titolo: ma esso tutto al più servì per indicare in qualche punto quali fossero le vere intenzioni del maestro a chi cercava di riunire le memorie in proposito. Nessuno però si era curato di fissare, per quanto era ancora possibile, il principio informatore della interpretazione di Chopin.

A questo lavoro meritorio s'accinse seriamente Giovanni Kleczynski: ma trent'anni erano già trascorsi dal decesso del maestro e le *opinioni ricevute* (cioè

quella che si poteva chiamare *la leggenda* di Chopin), giusta quanto scrisse il Mathias all'editore Mackar, formavano già un po' d'ingombro che però con molta pazienza e diligenza il Kleczynski riuscì a dissipare. Ed a questo benemerito e prudente conferenziere e scrittore va riconosciuto il pregio di un giusto e fermo punto di vista, di uno studio basato sul temperamento di Chopin, di moniti essenziali suasivi, perchè ci dànno ragione dello spirito dell'autore e sono preceduti da una serie di memorie e di osservazioni sulla preparazione alla quale il maestro assoggettava il discepolo.

Il complesso delle ricerche del Kleczinski è di pratica ed indubbia utilità, e merita fiducia assoluta. Altrettanto non si può dire di altri scritti snll'argomento dell'interpretazione di Chopin. Il recentissimo volume di Raoul Pugno, comparso testè sotto il nome di *Léçons écrites*, ritiene l'allievo già preparato, e sta pago a riferire con pochi commenti una composizione di ogni categoria di lavori, un *Preludio*, uno *Studio*, una *Mazurka*, e via dicendo, suggerendo il modo pratico di esecuzione dal suo punto di vista, senza entrare veramente nel midollo dell'opera. In queste *Lezioni* rilevo parecchi suggerimenti sul sistema da tenere onde studiare alcuni passi, specialmente nel *Preludio* op. 45 e nello *Studio rivoluzionario*, ed ancora va notato che questo sistema non si può applicare a tutti gli allievi, essendo subordinato alla loro attitudine fisica; ma fuori di questo particolare nulla parmi sicuro ed indiscutibile, alcuni accenti segnati rasentando anzi il più urtante dilettantismo. Può darsi che il Pugno proclami che egli ha seguito la tradi-

zione conformandosi alle indicazioni del Mathias che è stato suo maestro, ma la tradizione in questo caso sarebbe tanto in urto col sano gusto da lasciar dubitare della sua genuinità.

È possibile realmente fare intorno ai lavori di Chopin un lavoro critico pedagogico di alta levatura, come fu quello, ad esempio, compiuto da Hans von Bülow sulle *Sonate* di Beethoven e pubblicato dalla casa Cotta? Ho i miei dubbi in proposito: ma ad ogni modo non è certo coi criteri di Pugno che si potrà ottenere utile risultato per ciò che riguarda la musica di Chopin.

Il Kleczynski, studiato il vario ambiente nel quale l'attività artistica del maestro ebbe successivamente sviluppo, spiegato come Chopin sia stato erroneamente dipinto da qualche critico tedesco come un *eroe nei toni minori*, e dichiarato come egli non abbia mai dimenticato nemmeno tra i più grandi dolori l'ideale verso il quale la sua anima saliva, cerca di determinare le più favorevoli condizioni tecniche e spirituali per l'esecuzione delle opere del maestro.

Essenziale importanza Chopin attribuiva al *tòcco*: egli raramente impiegava la forza, la dolcezza era la sua prerogativa: schivava con cura quanto è solo brillante e destinato all'effetto, cercando le qualità più elevate, pur sapendo che la folla non le comprendeva. Quanto tornava d'aspro sulla tastiera turbava Chopin, lo irritava, gli riusciva penoso, la delicatezza e la purezza della forma erano da lui straordinariamente apprezzate. L'esecuzione di Chopin era, anche dal solo punto di vista materiale, perfetta, ed egli esigeva che i suoi allievi si avvicinassero quanto più fosse possi-

bile a questa impeccabile finitezza. Le prime lezioni riuscivano quindi, nota Kleczynski, per l'alunno un vero martirio: il *tòcco* pareva sempre troppo secco, occorreva ripigliare la nota più e più volte, il menomo particolare che non rispondesse all'ideale del maestro era severamente rilevato e corretto. Penetrato da un senso speciale di squisitezza, Chopin faceva del raffinamento del *tòcco* la base del suo metodo d'insegnamento, e senza la qualità di un *tòcco* eccezionalmente graduato, docilissimo, sicuro ma lontano da ogni asprezza nella levata del suono, nell'attacco, le composizioni di Chopin perdono ogni profumo, sono assolutamente sciupate. Una mano pesante o non sufficientemente abile rovina Chopin, riduce a caricatura e svisa i contorni delle raffaellesche visioni del maestro. In questo senso si può dire che Chopin offre all'interprete minori risorse di Beethoven e di Liszt' perchè le composizioni di questi autori possono ancora piacere affidate particolarmente all'abilità tecnica, mentre quando si tratta di Chopin le qualità puramente esteriori, quelle della *pianola*, per usare un chiaro vocabolo del giorno, non possono in alcuna maniera soddisfare. La prima evidente e logica deduzione di questa premessa è che il terreno di Chopin dovrebbe essere riservato a chi abbia discernimento ed attitudini particolari: e questo pur troppo non si verifica. Dura l'errore che basti per arrivare a rendere Chopin l'uso e l'abuso di esercizi meccanici spesso mal compresi, ed il risultato è che noi troviamo degli artisti, rispettabili per la loro valentìa tecnica ed in buona fede, persuasi di introdurci con alcune interpretazioni Chopiniane in un fiorito olezzante giardino

mentre invece non arrivano che a presentarci un museo osteologico.

La tenuta della mano era agli occhi di Chopin la prima condizione per ottenere le qualità da lui desiderate anzi imperiosamente richieste nel *tòcco*, quindi massima era la sua severità in proposito. Egli cominciava per appoggiare la mano sulla testiera come un ventaglio, adagiandola leggermente in modo che le cinque dita si trovassero sulle note *mi, fa diesis, sol diesis, la diesis* e *si*: su questa posizione, ritenuta da lui come normale, egli faceva iniziare gli esercizi rivolti alla indipendenza ed all'eguaglianza delle dita. Dapprima era lo *staccato* colla mano sospesa per aria in modo che il professore, collocando la sua propria mano sotto quella dell'allievo non sentisse quasi alcun peso, poi si passava allo *staccato legato* ossia *staccato pesante*, poi al vero *legato*, al *legato con accento*, al *legato colle dita molto alzate* e modificato a piacere nella forza e nel movimento.

Un secondo ordine di esercizi era destinato a conservare alla mano la forma unita e tranquilla al momento del passaggio del pollice nelle scale ed in alcuni passi arpeggiati, mantenendo la fermezza e l'uguaglianza di forza. Qui la digitazione aveva dovuto farsi molto ardita ed originale, talora poi si arrivava a passare il terzo ed il quarto sopra il quinto dito. C'era qualche barbassoro che in faccia a queste eccentricità stava per uscire dai gangheri: Kalkbrenner però riconosceva a Chopin un *certo talento* anche nell'architettura di qualche digitazione che gli sembrava difficile, e Chopin illustrava queste sue ginnastiche ricercate cogli studi meravigliosi, senza i quali, a vero

dire, alcune forme di quell'accompagnamento talora irradiato in novissimo modo e certe particolarità ornamentali non sarebbero eseguibili.

Ma l'allievo, prima di essere lanciato al largo, doveva eseguire con cura, oltre le scale, il secondo fascicolo dei *Preludi* di Clementi, e specialmente il primo *Studio* in *La bemolle*, del quale ogni nota era pesata e vagliata finchè il lavoro si potesse eseguire con tutti i gradi di colore e di velocità, leggero e delicato, senza la menoma indecisione. Chopin poi aveva un modo suo speciale di tenere talora la mano piatta, distesa, posizione difficile ed incomoda che egli non insegnava di proposito, ma che talvolta applicava per suo conto levando un suono specialmente delicato e legato.

II.

Naturalezza e semplicità, stile largo e nobile: ecco il fondo delle tendenze musicali di Chopin, ed il porto verso il quale egli cercava di avviare gli allievi. Fra i predecessori sui quali era stato suo pensiero modellarsi si trovava Bach, oggetto del suo studio costante, si trovava Mozart naturalmente, e non veniva ripudiato il Beethoven della prima maniera cogli *adagi* larghi e sereni. Fra i quasi contemporanei erano graditi Field col *primo Concerto* e coi *Notturni*, Hummel, con i *Concerti* e l'*andante* della *Fantasia* op. 18, e Cramer, con parecchi *Studi*, segnatamente con quello in *Re maggiore* del quarto libro. Al genere vagheggiato da Chopin non conveniva alcuna affettazione,

nemmeno quella dei troppo rapidi cambiamenti di movimento.

Esaminiamo le composizioni di Chopin: la linea è sempre indiscutibilmente chiara malgrado i particolari che a prima vista possono parere complicati: la parte ornamentale è come una garza trasparente attraverso la quale l'idea principale sorride e guadagna un incanto maggiore. E questa osservazione non è inutile, perchè porta come conseguenza che gli arabeschi che ornano le riprese dei temi non devono essere rallentati, ma piuttosto si devono accelerare verso il fine; un *ritardando* darebbe loro soverchia importanza, indurrebbe a farli credere idee particolari ed indipendenti, mentre essi non sono che *frammenti* di frasi che devono fondersi col pensiero, o *parentesi* da pronunciarsi un po' alla lesta e prestissimo. Al tempo di Chopin imperava la *cadenza* di aria d'opera all'italiana, e molti pianisti davano l'importanza di cadenza alla chiusa ornamentale dei pezzi; nel concetto di Chopin questa teoria costituiva errore, e perciò gli arabeschi dovevano sciogliersi e passare rapidamente, nel modo col quale passano nella pronunzia le frasi incidentali, le quali nel discorso parlato rimangono un po' nell'ombra.

Le idee di Chopin erano ben chiare circa questa analogia della musica col linguaggio, per cui egli spiegava come non si dovesse suonare sbocconcellando il pezzo in piccole frasi, sospendendo il movimento e la voce sopra frammenti di pensiero: l'audizione di buoni cantanti era scuola proficua al riguardo, e Chopin la consigliava largamente.

Oggidì su questo terreno teoricamente ci troviamo

avanzati. Bülow ed altri con edizioni critiche importanti, Lussy co' suoi teoremi circa l'espressione musicale, Westfal, Gevaert ed i loro colleghi ritmologi hanno disposto punti e virgole dappertutto: ma praticamente non pochi artisti sacrificano ancora a quello che credono buon effetto immediato andando contro il buon senso. Occorre dunque che si tenga conto anche degli studi dei ritmologi, ma nei limiti voluti senza esagerarne l'importanza e senza che l'interprete se ne preoccupi penosamente: il rilevo dell'opera d'arte prima ed anzitutto dipende dal criterio di chi la presenta, e se il senso di questo rilevo è poco pronunziato, il miglior consiglio è di lasciare Chopin in disparte.

Quanto alla parte ornamentale della musica di Chopin bisogna ancora notare una cosa essenziale dal lato pratico, ed è che quei gruppi di note che vengono talora presentati come grappoli sono un miracolo di invenzione e di costruzione, ma non sono punto pericolosi come esecuzione. La loro trama intessuta in modo originale con molteplici fila, con combinazioni inattese, si risolve con facilità e l'orecchio non percepisce che un risultato perfettamente limpido: l'ordine è perfetto, la simmetria prodigiosa. Liszt ha fatto perfettamente risaltare questo carattere dell'ornamentazione di Chopin, la quale, ripeto, ha il pregio di non essere una acrobatica incerta ed arrischiata da far perdere la bussola all'esecutore di fronte al pubblico. Una volta compresa la chiave non difficile dell'enigma il pianista un po' abile trova che le dita vanno perfettamente a posto, che la mano si posa senza sforzo, che il passo presenta una sicurezza tale da permettergli la completa tranquillità.

A proposito delle composizioni di Chopin molto si

è parlato del *rubato* che l'autore ha notato non di rado in parecchi lavori. Chopin non è stato l'inventore del *rubato*: v'è stato chi l'ha fatto risalire alla tradizione della declamazione cantata dai rapsodi greci, e vi è chi sostiene che esso proviene dal canto gregoriano: altri si contentò di rintracciarlo nel *recitativo* introdotto in Italia nel XVI secolo. Veramente la sua origine poco importa: solo a noi giova ritenere che questo stile *rubato* passò nella musica strumentale, che se ne vedono indizi nella *Fantasia Cromatica* di Bach, che Beethoven lo segna nell'*adagio* del *Trio* in *Mi bemolle* e nella *Sonata* op. 112. Kleczynski ha osservato che man mano che la musica provò a dipingere sentimenti tumultuosi ed indeterminati il *rubato* diventò più frequente. Nessuno l'impiegò con maggior grazia di Chopin, ma il guaio è che egli presto s'accorse che del *rubato* si andava abusando, e quindi rinunciò a segnarlo piuttosto in questo che in quel momento, lasciando all'intelligenza degli artisti la cura di impiegarlo nei punti convenienti. Ma il lascito, ahimè!, fu periglioso.

Il *rubato* fu falsato. Liszt l'aveva descritto come una specie di trepidazione commossa, ansiosa, " come " una melodia che modula al pari di uno schifo por" tato in seno da un'onda potente, come una appari" zione aerea sorta d'improvviso in questo mondo " terribile e palpabile. Senonchè ", aggiunge maliziosamente Liszt, " a vero dire la parola *rubato* in sè nulla " insegnava a chi sapeva, nulla diceva a chi non sa" peva, non comprendeva e non sentiva ".

Ed il *rubato* divenne una cosa monotona, fastidiosa, pesante, antipatica, servì a coprire molte incapacità

di comprendonio e qualche insufficienza di meccanismo. Oggidì la smania ne è un po' cessata; vi è qualche altro disastro in vista (verbigrazia quello dei movimenti balzani alternati, interrotti, dei rapidi cambiamenti di tempo) ma del vero *rubato* non si abusa più frequentemente. Comunque coloro che più o meno a ragione intendono di cercare di specializzarsi nel repertorio Chopiniano non dimentichino che il *rubato* deve far nascere nella nostra mente una immagine più vivente e poetica, ma però sempre regolare e sommessa alle leggi del pensiero musicale. Essenzialmente il *rubato* non è mai un difetto di misura: l'idea del ritmo, e conseguentemente del valore relativo delle note, non deve mai perire, malgrado i cambiamenti apparenti e le sparizioni momentanee. In questi termini concreti e precisi il Kleczynski ha sintetizzato la natura del *rubato*.

Fra gli amminicoli della interpretazione di Chopin occupa ancora un posto essenziale il *pedale*. Pochi conobbero il segreto di questo importante fattore come lo conobbe Chopin, il quale arrivò sulla linea musicalmente quando il pianoforte aveva cominciato la trasformazione dal metodo antico alla portata moderna. Chopin insegnava riguardo ai pedali qualche regola passata poi nei Metodi: ed alla sua musica specialmente si adatta il pratico ed utile studio che del pedale ha fatto Hans Schmitt (1). Questo chiaro musicologo spiega come il pedale aumenti la ricchezza e la bellezza del suono, introducendo gli armonici del

(1) *Das Pedal des Clavieres*, Hans Schmitt. Wien, 1875.

tono principale specialmente sensibili nelle ottave mediane: cita molti casi nei quali il pedale è da applicarsi, altri nei quali si deve restringere ed anche evitare, ed alcuni nei quali il pedale si può utilmente mettere in azione dopo che la nota è stata attaccata. Ma quest'ultimo procedimento, avverte lo Schmitt, è delicato e difficile e va applicato e dosato con molta prudenza.

Anche in tema di *pedale* regole precise non si possono guari dare, oltre quelle di elementare evidenza per non confondere le armonie: e l'interprete deve lasciarsi guidare dal criterio personale, tanto più che non vi ha, che io sappia, edizione di Chopin assolutamente incensurabile nell'indicazione da questo lato. L'uso del pedale è cosa individuale, subordinata alla sonorità ed alle altre qualità di ogni singolo strumento, ed alla capacità ed alla risuonanza armonica del locale dove si eseguisce. Chopin traeva specialmente dai pianoforti Pleyel effetti di memorabile delicatezza combinando insieme i due pedali: ed effetti quasi prodigiosi ottennero dal sapiente uso del pedale gli interpreti più celebrati di Chopin, da Rubinstein, che prolungava il suono con un impercettibile ribattito del tasto, a Tausig, che aumentava a piacere la potenza dello strumento fino alla più smagliante sonorità.

III.

Come appare manifesto, l'arsenale dei mezzi usati da Chopin nelle sue composizioni è sostanzialmente semplice ed alla portata di tutti, e giammai vittoria

poggiò su basi più nobili di quelle che ebbe il grande musicista Polacco.

Non è a credere però che il terreno non sia stato a lui da principio contrastato dalle circostanze, dai colleghi, dagli editori, e Chopin dovette alla fede vivissima che aveva nell'arte il suo definitivo trionfo. La sua musica fece il gran cammino per virtù propria, ma non certo perchè da principio se ne comprendesse e se ne valutasse la superiorità. Quanto agli editori poi egli non fu certo un favorito mentre si trovava nel periodo più attivo della sua magnifica produzione. A Vienna, come fu detto, gli proposero di scrivere dei *Walzer* se voleva guadagnare qualche soldo, ma doveva presentare *Walzer* alla Strauss; a Parigi, molti anni dopo che Chopin era già salito in alto nella pubblica opinione, per esitare la sua musica qualche editore non esitò, in omaggio alla moda, ad affibbiare ai singoli pezzi i titoli più pazzeschi.

Così il *Rondò* op. 1 fu stampato come *Addio a Varsavia*, quello n. 5 col titolo *La Posiana*: le *Variazioni* op. 2 diventarono un *Omaggio a Mozart*, l'op. 3 *Introduzione e Polonese* fu riassunta come *La Gaîté*. I *Notturni* op. 9, 15, 27, 32, 37 furono battezzati rispettivamente come *Murmures de la Seine*, *Les Zéphirs*, *Les Plaintives*, *Il lamento e la consolazione*, *Les Soupirs*. Weber aveva scritto *L'invitation à la Valse* e l'editore battezzò con questo appellativo il *Walzer* op. 8. Il *Primo scherzo* divenne *Le banquet infernal*, il secondo *La méditation*, il *Bolero* passò come *Souvenir d'Andalousie*, le *Polonesi* dell'op. 4 furono qualificate per *Les Favorites*, mentre le *Mazurke* erano comprese nella denominazione generale di *Sou-*

piena vigoria, ed è riconosciuta di così impprtante ed essenziale contenuto musicale che attorno ad essa si strinsero non pochi musicisti valenti, i quali si proposero di divulgarla viemmaggiormente portandola oltre i confini della tastiera del pianoforte.

Cominciò il Reber ad istrumentare la *Marcia funebre* della *Sonata* in *Si bemol minore*, e ciò fu in occasione dei funerali del Maestro, e gli adattamenti di questa *Marcia* si seguirono poi in gran numero fino a quello recente del chiaro musicista inglese Henry Wood, lavoro molto notevole. Qualche *Preludio* venne trascritto per organo e violoncello, Artôt suonava spesso un suo adattamento per violino di una *Mazurka*, Wilhelmy, Sarasate ed altri ridussero ugualmente per violino parecchi dei *Notturni*: il Merzt si ingegnò a trasportare qualche pezzo per chitarra, e con discreto esito. Delle *Melodie* per canto alcune furono trascritte per pianoforte, ed a qualche *Mazurka* si adattò la voce. La *Pòlonese* in *La bemolle* fu riccamente orchestrata da Luigi Mancinelli, ed Alessandro Vessella la strumentò per banda militare con indiscutibile ingegnosità: il Mancinelli mise per orchestra anche due *Studi* (quelli in *Mi minore* ed in *Si minore* dell'op. 25) facendone due efficaci quadri di genere. Il Glazounow compiè ancor egli trascrizioni orchestrali. Giacomo Orefice costrusse, su temi di Chopin, un'opera teatrale che ebbe in Italia, a Varsavia, a Parigi un lusinghiero successo e che attesta molto favorevolmente per l'ingegno e la perizia dell'operista, ma non riesce a convincere che la musica di Chopin sia adatta ad esprimere sul teatro il dramma e le sue evoluzioni, se anche il libretto fosse migliore di quello di Angelo Orvieto

In complesso è apparso chiaro che la musica di Chopin non comporta extraterritorialità, non deve uscire fuori della tastiera. *Noli me tangere*, sembra porti scritta ogni pagina del musicista polacco, malgrado l'enfatica profezia di George Sand sul grande successo che avrebbe avuto la produzione Chopiniana il giorno che fosse stata strumentata.

E *noli me tangere* essa canta ancora ad una infinità di guastatori, non solo dilettanti, ma anche sedicenti professionisti che hanno la pretesa di volerla divulgare senza le qualità e le conoscenze indispensabili. L'opera d'arte di Chopin non entra nella categoria di quelle cose che erano nel Medio Evo *tailleables et corvéables à merci*, essa forma un riparto speciale nel quale non tutti dovrebbero entrare. Gli eletti interpreti di Chopin si chiamarono Franz Liszt, Clara Wieck, Antonio Rubinstein, la Essipoff; Wladimiro Pachmann è stato riconosciuto come *specialista* a Londra, dove ogni anno i suoi *recitals* Chopiniani formano attrazione. Eugène D'Albert e Ferruccio Busoni si affermarono notevolmente in argomento, e di Ignazio Paderewski ricordo qualche memorabile audizione e qualche privato convegno a Ragaz ed a Riond Bosson, che mi lasciarono l'impressione che egli sia veramente uno dei più illustri fra i Chopinisti attuali. Altri ve ne hanno indubbiamente, ed il prossimo centenario sarà buona occasione per la loro manifestazione: ma purtroppo molti si credono *vocati* e non lo sono, altri si credono arrivati ed hanno ancora non poco cammino da percorrere. A Miecio Horzowski, verbigrazia, buone qualità non mancano, ma già gli hanno creato attorno l'illusione di essere un divo, ed egli non è certo al punto di

poter con autorità spedire pomposi certificati sul merito particolare di qualche edizione Chopiniana, e la casa che si vale a scopo evidentemente speculativo di simile brevetto fa torto alla sua serietà.

Il numero relativamente ormai scarso di interpreti dell'opera d'arte Chopiniana che abbiano alta autorità rende difficile mettere in pratica il consiglio che hanno dato tutti i musicologi che si occuparono del Maestro Polacco, cioè di sentire il più che si può le esecuzioni illuminate della sua musica. Pur troppo mentre gli specialisti diretti, quelli cioè che interessavano rappresentando anche lontanamente la tradizione, se ne sono ormai tutti andati, non è possibile che ne sorgano altri meritevoli di completa assoluta fiducia. E ci accade assai spesso di trovare pianisti di qualità notevoli che credono di suonare *alla Chopin*, esagerando il *rubato*, non facendo che di rado corrispondere gli accordi di accompagnamento colle note della melodia alle quali essi sono destinati, accentuando come note forti quelle che dovrebbero essere deboli e viceversa. Non mancano neppure oggidì coloro che calcolano Chopin come una natura ammalata, come un autore imperfetto e pericoloso, essendo però diminuiti di numero coloro che dottoreggiavano asserendo che la musica di Chopin era scritta essenzialmente per le donne.

" Chopin ", scrisse Kleczynski, " fu donna per la " dolcezza ed il senso del bello, uomo per l'energia e " la forza dell'animo, e per conseguenza presenta uno " dei tipi più completi dal punto di vista dell'umanità " e da quello dell'arte ".

Ma sempre più si avvicina il giorno nel quale contro

Chopin non è più possibile muovere eccezione: la sua opera è un libro aperto a tutte le persone di gusto, a tutti coloro che meritano il nome di artisti: anche a traverso delle sue pagine più desolate (una delle quali è il secondo *Preludio*, la più straordinaria espressione, a mio parere, della Leopardiana *infinita vanità del tutto*) è filtrata omai tanta luce da permettere agevolmente l'interpretazione a chi sa discernere un po' oltre la scorza nel frutto musicale.

Quindi l'artista giovane ed intelligente, edotto delle circostanze principali che determinarono le correnti musicali nel compositore polacco, può perfettamente accingersi allo studio coscienzioso di questa musica così vasta e comprensiva nel limitato àmbito apparente.

Occorrono, per interpretare Chopin, specialmente la buona fede ed il proposito deliberato di non svisarne mai i limpidi contorni. Ma partendo da questi caposaldi la libertà non è esclusa: Chopin stesso, non solo suonava la musica in vario modo, così che non avrebbe mai potuto essere *metrostilizzato*, ma approvava che l'allievo prendesse talora una via caratteristica, dicendo talora: “io non suono così, ma così va bene„. Quindi è indubbio che vi sono linee secondarie nelle composizioni di Chopin, che si devono abbandonare allo spirito personale dell'artista. Ma contro le eccentricità di movimento e di altro genere non si dimentichi il precetto che egli ha lasciato alla sua prediletta allieva, la Principessa Marcellina Czartoriska: “bisogna “che la vostra mano sinistra sia il vostro maestro di “cappella, e tenga sempre la misura„.

Con questo precetto e con l'altro: “Mettete nella “musica tutta la vostra anima, suonate come sentite„,

Chopin porgeva ai giovani la guida più sicura per non lasciarsi traviare dalle aberrazioni del dilagante meccanismo a scapito del concetto dell'opera d'arte. Ma naturalmente Chopin si rivolgeva ai giovani di temperamento, di vera coscienza artistica, di adeguata preparazione.

Dai tempi di Chopin ai giorni nostri l'ambiente musicale è completamente mutato; molti pregiudizi sono scomparsi, non si teme più di andare contro l'autorità dei maggiorenti, la facilità di una larga educazione artistica è maggiore. Ma siamo forse precipitati nell'eccesso opposto: qualunque audacia sembra insufficiente, si berteggiano poco rispettosamente i grandi maestri, compositori ed interpreti corrono spesso dietro a sfacciate singolarità.

Gli uni e gli altri dovrebbero giovarsi del luminoso esempio che ha dato Chopin, di conservare la più alta idealità e la linea corretta senza cadere in alcuna delle eccentricità che oggi sono di moda.

I precetti di Chopin sono insegnamenti di libertà e di semplicità: i suoi volumi rimarranno una delle più squisite espressioni d'arte legateci dal secolo passato.

Maschera di Chopin, levata dallo scultore Clesinger.

PRONTUARIO

DELLE COMPOSIZIONI DI FEDERICO CHOPIN

(Il numero tra parentesi segna la pagina del presente volume nella quale si parla del lavoro).

Lavori inediti.

La prime composizioni di Chopin datano dal 1817, e furono messe in carta dal suo maestro Alberto Zywny, Federico, settenne, non essendo ancora capace di scriverle. Fra queste pagine si trovano due *Polonesi*, una delle quali dedicata alla Contessa Vittoria Scarbek (51, 276), e la *Marcia*, che il Granduca volle venisse strumentata ed eseguita dalle bande militari a Varsavia (51, 277).

Nella primavera del 1821 però Chopin si era emancipato anche per la grafica, ed il primo saggio di qualche importanza in proposito fu una *Polonese*, scritta tutta di suo pugno e dedicata al suo maestro (52, 278).

Quando Chopin conobbe il modo di fissare la sua produzione, ne aumentò assai la quantità: ma non condusse naturalmente tutto a termine. Molte pagine furono da lui tenute in portafoglio, e di queste fece soverchia messe il Fontana, pubblicandole come postume. Per fortuna Giulio Fontana forse non trovò più gli abbozzi di alcune *Variazioni* ideate per flauto su tema rossiniano, di un *Concerto* per due pianoforti e di una

Sonata per piano e violino, che Chopin aveva immaginato di suonarla collo Slavick, se no avrebbe messo anche questi brandelli in poca opportuna luce, come fece col rimanente.

Lavori editi vivente Chopin.

Il Berezina, negoziante di musica di Varsavia, fu il primo che pubblicò lavori di Chopin nel 1825, iniziandoli col *Rondò* dedicato alla Signora von Linde (292); nel 1827 pubblicò ancora il *Rondò* alla *Mazur* (296). L'Haslinger di Vienna doveva essere il secondo editore, ma egli tenne la musica di Chopin in conserva, poi si decise a pubblicare le *Variazioni* sul tema del *Don Giovanni*, mentre la *Sonata* in *Do minore* contemporaneamente a lui inviata non comparve che dopo la morte di Chopin. Il maestro poi pubblicò da varii altri editori, e per la Francia fu l'Haslinger per molto tempo colui che stampò e divulgò i suoi lavori.

Seguendo la numerazione, che non ha però valore cronologico di composizione, ma indica solamente l'ordine della stampa dei lavori, abbiamo anzitutto le seguenti sessantacinque opere:

Op. 1. Primo Rondò, in *Do minore* (292).

Op. 2. *Là ci darem la mano*, variato per piano con accompagnamento d'orchestra (309).

Op. 3. Introduzione e Polonese brillante, in *Do maggiore*, per piano e violoncello (398).

Op. 4 ... Questo numero fu conservato alla *Sonata* in *Do minore* che realmente apparve al pubblico solo dopo morto Chopin. Però qualche copia, secondo Niecks, ne avrebbe fatto fare l'autore quando andò a Vienna nel

1828: tuttavia questa notizia non concorderebbe molto con una lettera di Chopin.

Op. 5. Rondò à *la Mazur* (296).

Op. 6. Quattro mazurke [*Fa diesis minore* (339); *Do diesis minore* (339); *Mi maggiore* (339); *Mi bemol minore* (339)].

Op. 7. Cinque mazurke [*Si bemolle* (340); *La minore* (340); *Fa minore* (340); *La bemolle* (340); e *Do maggiore* (340)].

Op. 8. Primo terzetto per piano, violino e violoncello, in *Sol minore* (399).

Op. 9. Tre notturni [*Si bemol minore* (379); *Mi bemol maggiore* (379); e *Si maggiore* (380)].

Op. 10. Dodici grandi studi; serie prima dedicata a Franz Liszt (357).

Op. 11. Gran Concerto in *Mi minore*, per piano con orchestra (316).

Op. 12. Variazioni brillanti sul Rondò del *Ludovic* di Hérold (308).

Op. 13. Grande Fantasia sopra arie polacche per pianoforte ed orchestra (396).

Op. 14. Krakowiak, Gran Rondò di Concerto per piano con orchestra (296).

Op. 15. Tre notturni: [*Fa maggiore* (380); *Fa diesis maggiore* (380); *Sol minore* (380)].

Op. 16. Rondò in *Mi bemolle maggiore* (293).

Op. 17. Quattro mazurke: [*Si bemolle maggiore* (341); *Mi minore* (341); *La bemolle maggiore* (341); *La minore* (341)].

Op. 18. Grande Walzer in *Mi bemolle* maggiore (349).

Op. 19. Bolero (397).

Op. 20. Primo Scherzo, in *Si minore* (386).

Op. 21. Secondo Concerto, in *Fa minore*, per pianoforte ed orchestra (316).

Op. 22. Grande Polonese brillante, in *Mi bemolle maggiore*, preceduta dall'Andante spianato, per piano ed orchestra (327).

Op. 23. Ballata, in *Sol minore* (391).

Op. 24. Quattro Mazurke: [*Sol minore* (341); *Do maggiore* (341); *La bemolle maggiore* (342); *Si bemolle minore* (342)].

Op. 25. Dodici studi: seconda serie, dedicata alla Contessa d'Agoult (365).

Op. 26. Due Polonesi [*Do diesis minore* (328); *Mi bemol minore* (328)].

Op. 27. Due Notturni [*Do diesis minore* (381); *Re bemolle maggiore* (382)].

Op. 28. Ventiquattro Preludi (372).

Op. 29. Improvviso, in *La bemolle maggiore* (389).

Op. 30. Quattro Mazurke [*Do minore* (342); *Si minore* (342); *Re bemolle maggiore* (342); *Do diesis minore* (342)].

Op. 31. Secondo scherzo, in *Si bemolle minore* (386).

Op. 32. Due notturni [*Si maggiore* (382) e *La bemolle maggiore* (382)].

Op. 33. Quattro Mazurke: [*Sol diesis minore* (343); *Re maggiore* (343); *Do maggiore* (343) e *Si minore* (343).]

Op. 34. Tre Walzer brillanti [*La bemolle maggiore* (349); *La minore* (350) e *Fa maggiore* (349)].

Op. 35. Sonata in *Si bemol minore* (301) contenente la *Marcia funebre* (302).

Op. 36. Secondo improvviso, in *Fa diesis maggiore* (390).

Op. 37. Due notturni: [*Sol minore* (383) e *Sol maggiore* (383)].

Op. 38. Seconda Ballata, in *Fa maggiore* (392).

Op. 39. Terzo Scherzo, in *Do diesis minore* (387).

Op. 40. Due Polonesi [*La maggiore* (329) e *Do minore* (329)].

Op. 41. Quattro mazurke [*Do diesis minore* (343), *La minore* (344), *Si maggiore* (343) e *La bemolle maggiore* (343)].

Op. 42. Walzer in *La bemol maggiore* (350).

Op. 43. Tarantella (397).

Op. 44. Polonese in *Fa diesis minore* (330).

Op. 45. Preludio in *Do diesis minore* (377).

Op. 46. Allegro di concerto, in *La maggiore* (395).

Op. 47. Terza Ballata, in *La bemolle maggiore* (393).

Op. 48. Due Notturni [*Do minore* (383) e *Fa diesis minore* (384)].

Op. 49. Fantasia, in *Fa minore* (396).

Op. 50. Tre Mazurke: [*Sol maggiore* (344): *La bemolle maggiore* (344) e *Do diesis minore* (344)].

Op. 51. Terzo Improvviso, in *Sol bemolle maggiore* (390)].

Op. 52. Quarta Ballata, in *Fa minore* (393).

Op. 53. Ottava Polonese, in *La bemolle maggiore* (330).

Op. 54. Quarto Scherzo, in *Mi maggiore* (388).

Op. 55. Due notturni: [*Fa minore* (384) e *Mi bemolle maggiore* (384)].

Op. 56. Tre Mazurke: [*Si maggiore* (345); *Do maggiore* (345) e *Do minore* (345)].

Op. 57. Berceuse (394).

Op. 58. Sonata, in *Si minore* (303).

Op. 59. Tre Mazurke: [*La minore* (345); *La bemolle minore* (345) e *Fa diesis minore* (345)].

Op. 60. Barcarola (398).

Op. 61. Polonese - Fantasia, in *La bemolle maggiore* (331).

Op. 62. Due notturni; [*Si maggiore* (385) e *Mi maggiore* (385)].

Op. 63. Tre Mazurke: *Si maggiore* (345); *Fa minore* (346) e *Do diesis minore* (346)].

Op. 64. Tre Walzer: [*Re bemolle maggiore* (350); *Do diesis minore* (351) e *La bemolle maggiore* (351)].

Op. 65. Sonata, in *Sol minore*, per piano e violoncello (399).

A queste composizioni si devono aggiungere le quattro seguenti, pubblicate ancor esse vivente l'autore, ma senza numero d'opera:

Duetto, in *Mi maggiore*, sopra temi del *Roberto il diavolo*, per piano e violoncello (400).

Tre nuovi studi, scritti per il *Metodo dei Metodi* di Moscheles e Fétis (355).

Variazione VI per l'*Hexamèron* (312).

Mazurka in *La minore* (346).

Lavori pubblicati dopo la morte di Chopin.

Op. 4. Sonata in *Do minore* (298), che era a mani dell'editore Haslinger di Vienna fin dal 1828.

Op. 66. Fantasia Impromptu, in *Do diesis minore* (299). Questa e le seguenti opere numerate fino all'op. 74 sono le opere postume che Fontana pubblicò dietro l'autorizzazione ottenuta dalla famiglia di Chopin.

Op. 67. Quattro Mazurke: [*Sol maggiore* (336); *Sol minore* (336); *Do maggiore* (336) e *La minore* (336)].

Op. 68. Quattro Mazurke; [*Do maggiore* (337); *La minore* (337); *Fa maggiore*; (337) *Fa minore* (337)].

Op. 69. Due Walzer [*La bemolle* (347) e *Si minore* (347)].

Op. 70. Tre Walzer: [*Sol bemol maggiore* (348); *Fa minore* (348) e *Re bemolle maggiore* (348)].

Op. 71. Tre Polonesi [*Re minore* (326); *Si bemolle maggiore* (326); e *Fa minore* (326)].

Op. 72. Notturno in *Mi minore* (379); *Marcia funebre* in *Do minore* (396); e *Tre Scozzesi* (*Re maggiore*, *Sol maggiore* e *Re bemolle maggiore* (397).

Op. 73. Rondò [per due pianoforti (294)].

Op. 74. Diciassette Canzoni polacche su parole di Witwicki, Mickiewicz, Zalescki per voce con accompagna-

mento di pianoforte: queste canzoni furono tradotte in francese, in tedesco, in inglese: abbiamo una traduzione italiana di Arturo Franci (400).

Altri lavori di Chopin pubblicati dopo il 1851 da parecchi editori sono i seguenti:

Variazioni in *Mi maggiore* sopra una canzone tedesca (307), uno dei pezzi inviati all'Haslinger fino dal 1828
Mazurka in *La minore.*
Walzer in *Si minore.*
Polonese in *Sol diesis minore.*
Souvenir *de Paganini* in *La maggiore.*

Il Niecks registra ancora quattro altre *Mazurke* (in *Sol maggiore,* in *Si bemolle maggiore,* in *Re maggiore,* in *Do maggiore*), una *Polonese* in *Sol bemol maggiore,* un'altra in *Si bemolle minore,* ed un *Walzer* in *Mi maggiore.*

Vi è poi ancora qualche altra pagina, e c'è una *Canzone di Zingara*, formata con un miscuglio dell'ultimo tempo del *Concerto* in *Mi minore* e del *Bolero,* raffazzonamento di qualche guastamestiere, nel quale Chopin non ha nulla da vedere, e del quale non è responsabile, come non lo può essere di qualche altra pagina apocrifa a lui attribuita, e che magari gli si attribuirà ancora.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE

PARTE SECONDA — LE OPERE

CHOPIN
Da un ritratto pubblicato per la prima volta nel 1907
dal giornale *Tygodnik Illusrowany.*